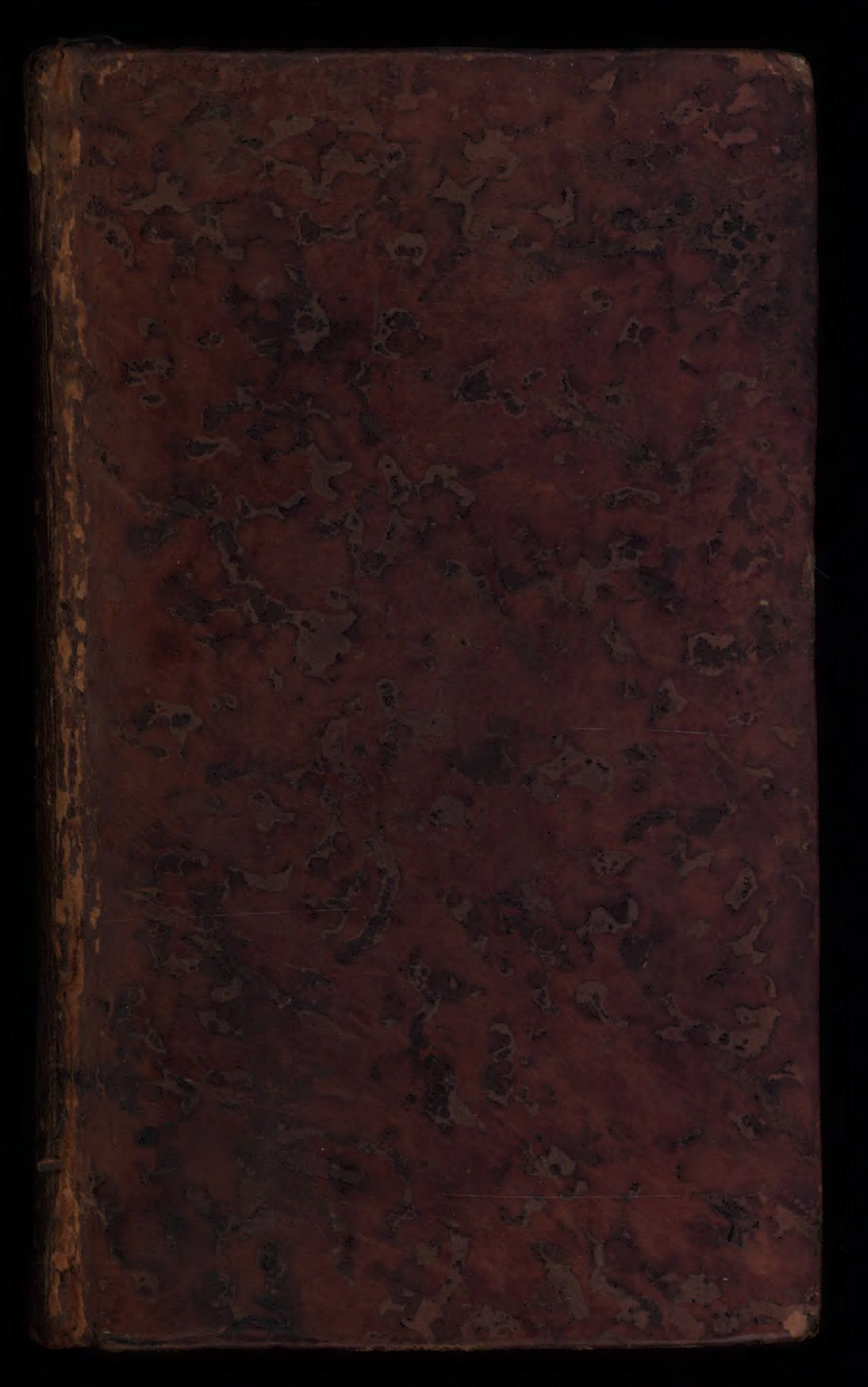
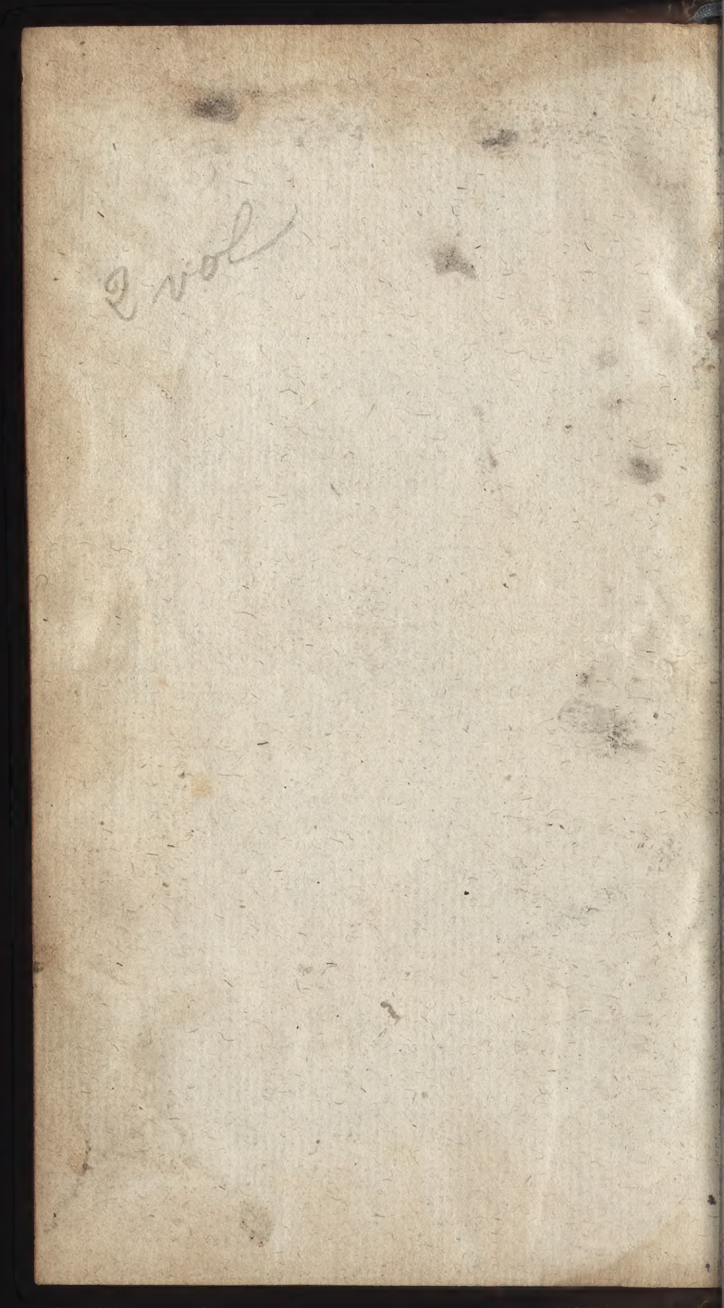



Ulrich Middeldorf




2 vol

TRAITÉ DE PEINTURE,

SUIVI

D'UN ESSAI

SUR

LA SCULPTURE.

Pour servir d'Introduction à une Histoire Universelle, relative à ces Beaux-Arts.

PAR M *DANDRÉ BARDON*, l'un des Professeurs de l'Académie Royale de Peinture & de Sculpture, Professeur des Eleves protégés par le Roi pour l'Histoire, la Fable & la Géographie, Membre de l'Académie des Belles-Lettres établie à Marseille, Associé aux Académies de Toulouse & de Rouen, & Directeur Perpétuel de celle de Peinture & de Sculpture établie en la susdite ville de Marseille.

Ornari præcepta negant, contenta doceri.
DU FRENOI, *de Arte Graphica, vers. 29.*

TOME PREMIER.



A PARIS,

Chez DESAINT, Libraire, rue Saint Jean de Beauvais.

M. DCC. LXV.

Avec Approbation, & Privilége du Roi.



A MONSIEUR
LE MARQUIS
DE MARIGNY,

Conſeiller du Roi en ſes Conſeils, Commandeur de ſes Ordres, Lieutenant Général des Provinces d'Orléanois & Beauce, Directeur & Ordonnateur Général des Bâtimens, Jardins, Arts, Académies & Manufactures Royales.

MONSIEUR,

C'EST à la protection du Souverain que les Arts ſont

redevables de leur gloire ; mais c'est au Ministre dépositaire de sa confiance dans leur Direction Générale qu'ils doivent & cette protection & leur encouragement. J'ose le publier d'après les suffrages de la Nation : votre zele & vos procédés généreux réalisent cette maxime.

Les Artistes Français tiennent de vous, MONSIEUR, *les plus nobles essors de leur génie. La maniere obligeante dont vous les accueillez, leur inspire le desir de répondre à vos vues ; & ce desir, ranimant leur verve, redouble leur application & aggrandit la sphere de leurs Talens. De-là naissent ces chefs-d'œuvres, que vous évaluez avec un discernement aussi éclairé qu'équitable ; de-là ces récompenses que vous décernez à leurs Auteurs, avant même qu'ils pensent à les obtenir.*

Vos soins vigilans s'étendent

ſur tous les moyens de pourvoir au bien général. Combien de Monumens publics l'atteſtent d'une maniere authentique! Qu'il me ſoit permis d'en produire un témoignage particulier. C'eſt au choix dont vous m'avez favoriſé, MONSIEUR, *que mon* HISTOIRE UNIVERSELLE, *RELATIVE AUX ARTS DE PEINDRE ET DE SCULPTER, devra ſon exiſtence. Vous daignâtes en agréer le projet & vous me permites dès-lors de la mettre au jour ſous vos auſpices. J'ai l'honneur de vous en préſenter aujourd'hui l'*INTRODUCTION, *qui en eſt inſéparable & qui doit la précéder. En l'acceptant avec cette complaiſance qui vous eſt naturelle, vous rempliſſez l'objet de mon ambition, & je vous conſacre tout le fruit de mes travaux. Quelle prérogative plus flateuſe pour moi, que de concourir à tranſmet-*

tre jusqu'à la postérité la plus reculée l'hommage que les Arts doivent à leur Mecene, les bontés dont il m'honore, & la sincérité de ma reconnoissance !

Je suis avec un profond respect,

MONSIEUR,

Votre très-humble & très-obéissant Serviteur,

DANDRÉ BARDON.

AVIS
DE L'ÉDITEUR.

L'ANNÉE Littéraire publia en 1757 (*a*) l'extrait d'un Diſcours prononcé par M. Dandré Bardon à l'Aſſemblée de l'Académie Royale de Peinture & de Sculpture. Ce Diſcours avoit pour objet l'utilité d'une HISTOIRE UNIVERSELLE, TRAITÉE RELATIVEMENT AUX ARTS FONDÉS SUR LE DESSEIN. La même Feuille annonça que M. D. B. comptoit un jour faire imprimer cette *Hiſtoire*, & c'eſt ce qu'il exécute aujourd'hui.

Sur le titre de cet Ouvrage, qui intéreſſe les Artiſtes & les Amateurs, ils jugent aiſément que l'Auteur n'a pû ſe diſpenſer de raſſembler dans une *Introduction* les différens principes qu'il auroit été obligé de rappeller mille fois dans l'expoſition des Tableaux. Le fil hiſtorique auroit été d'une part interrompu par

(*a*) *Feuille 29. Lettre XII. pag. 266. & ſuiv.*

de trop fréquentes répétitions, & d'autre part les maximes pittoresques proposées d'une maniere laconique auroient beaucoup perdu de leur clarté, de leur développement, de leur force & de la juste étendue qu'elles exigent.

Ce *Traité de Peinture*, qui obvie à ces deux inconvéniens, est suivi d'un *Essai sur la Sculpture* & d'un *Catalogue des plus fameux Peintres, Sculpteurs & Graveurs de l'Ecole Française.* Il renferme les principes nécessaires pour opérer avec facilité, avec succès & les connoissances indispensables pour juger sainement des productions de l'Art. L'Ouvrage est divisé en trois Parties : Dessein, Composition, Coloris.

Dans la I[ere], après avoir dévoilé les régles du Dessein, ses principales Qualités & tout ce qui est capable d'éloigner de ce que l'on appelle *Maniere*, on les établit sur les Vérités de la Nature & sur les Beautés de l'Antique. On fait à ce propos l'analyse de plusieurs chefs-d'œuvres : du *Gladiateur*, du *Laocoon*, de l'*Hercule Farnese* &c. Ces détails sont terminés par des préceptes sur l'*Expression.*

La Composition est l'objet de la IIe Partie. Les conseils au sujet de l'Invention y sont associés aux principes qui intéressent la Disposition ou l'Ordonnance d'un trait d'Histoire. Les maximes du Pittoresque, de l'Historique & de l'Allégorique, celles du Poëtique, de l'Enthousiasme, du Sublime & du Pathétique y sont exposées avec la clarté qu'elles empruntent du flambeau des Exemples. On n'a pas fait mention de quantité d'ouvrages dont on auroit pû parler avec éloge & qu'on auroit proposés pour modéles. Mais le nombre en est si considérable qu'il auroit trop souvent écarté du sujet.

La IIIe Partie concerne le Coloris & le Clair-obscur. On y donne la notice des différens caracteres des couleurs. Ce qui regarde leur emploi, l'harmonie, l'intelligence, les tons & les lumieres; en un mot, tout ce qui a rapport à la magie de cette science, qui constitue le grand Peintre, s'y trouve dévoilé. Les principes capitaux du Coloris y sont recherchés dans les Tableaux de la Galerie du Luxembourg, dont on expose une *Etude raisonnée.* Cette derniere Partie

finit par un précis des maximes essentielles aux Plafonds. Elles y sont réunies dans un *Projet d'Apotheose en l'honneur de Rubens.*

L'Essai sur la Sculpture embrasse plusieurs recherches sur les excellentes productions des Statuaires anciens & modernes. L'Auteur y examine les différens mérites de leurs Chefs-d'œuvres, les procédés du Méchanisme qu'ils ont pratiqué dans le travail du marbre; leurs principes & leur objet dans l'association de diverses matieres dans un même ouvrage, & l'étendue de leurs connoissances dans l'art de la Fonderie. On termine cet Essai par le détail de quelques manœuvres concernant la fonte d'une figure.

Le Catalogue des Artistes les plus fameux de l'Ecole Française présente des anecdotes intéressantes sur les Peintres, Sculpteurs & Graveurs, qui ont illustré la Nation depuis le Regne de François I, jusqu'à celui de notre Auguste Monarque. Si l'on ne parle pas des excellens Artistes qui vivent encore, c'est parce qu'on laisse à la Postérité le soin de rendre justice à leur mérite. Quel plus noble objet

d'ambition pourroit-on leur propoſer ! Le nom de leurs prédéceſſeurs, leur patrie, leurs principales productions, le tems où ils ont vécu, l'époque de leur mort ſont les ſeuls points de vue, ſous leſquels on les enviſage. On a joint aux Artiſtes, qui ſont nés en France, ceux qui s'y ſont fixés par goût, par intérêt, ou qui y ont été long-tems attachés par la bienveillance de nos Souverains.

Tel eſt le contenu de l'Ouvrage que l'on publie. On y a réuni les maximes propres aux Ecoles étrangeres avec les principes généraux de l'Ecole Françaiſe. L'Auteur n'a hazardé cette combinaiſon que dans la vue d'agrandir l'étendue des préceptes & d'en faciliter l'application. Sans vouloir s'ériger en Légiſlateur & ſans donner ſes maximes pour inconteſtables, il eſtime qu'elles peuvent être utiles à ceux qui attentifs à ne les prendre pas trop à la lettre & à ne pas s'en trop écarter, en uſeront avec les ménagemens convenables à la raiſon, à leur génie & aux circonſtances des ſujets. Le Vrai n'eſt qu'un, mais les façons de voir la Nature ne ſont pas les mêmes, &

les moyens de la rendre ſont encore très différens. Il n'eſt que trop ordinaire aux jeunes Artiſtes de ſe laiſſer ſubjuguer par le préjugé ſcolaſtique ou par le goût national. N'eſt-ce pas leur rendre ſervice que de leur propoſer des routes ſpacieuſes, propres à les conduire au but par des chemins variés, qu'il leur eſt libre de choiſir ou d'abandonner, ſelon les lumieres de leur diſcernement & les conſeils de leurs Maîtres ?

Ce ſera un bien pour les Arts ſi les maximes que l'on propoſe, parce qu'on les a trouvées dans divers chefs-d'œuvres des grands hommes & que l'on a cru les appercevoir même dans la Nature, ſont généralement approuvées. Si elles trouvent des Contradicteurs (& l'on n'en ſera point étonné) ce pourra être encore un bien pour les Arts. Du choc des opinions naiſſent ſouvent des étincelles lumineuſes, qui éclairent ſur le progrès des Talens. Combien d'heureuſes controverſes littéraires ont ſervi à étendre les connoiſſances même des Artiſtes & à multiplier le nombre des Amateurs ! Elles nous apprennent que tous les préceptes qui n'ont rien

de contraire à la Nature, ni au bel Antique, & qui ne ſont point ſoupçonnés, encore moins convaincus de n'être que de fauſſes conjectures, peuvent devenir également profitables aux perſonnes qui ſçauront en combiner les réſultats.

Il nous reſte à donner une légére idée de l'*Hiſtoire Univerſelle*, traitée relativement aux Arts de peindre & de ſculpter, qui formera le corps d'ouvrage, dont ce Traité n'eſt que l'*Introduction.* Elle ſera compoſée de quatre Parties. La I[ere] contiendra les Tableaux de l'Hiſtoire Sacrée. La II[e] ceux de l'Hiſtoire profane. La III[e] ceux de la Fable ou des Dieux du Paganiſme. Enfin dans la IV[e] on dévoilera le *Coſtume* des anciens Peuples, dont la connoiſſance eſt ſi néceſſaire à ceux qui cultivent les Beaux-Arts & ſi intéreſſante pour ceux qui les chériſſent. En voici le plan.

Uſages Religieux : Vêtemens des Pontifes, des Sacrificateurs, ceux des Prêtreſſes, des Neocores ; Autels, Temples, Victimes, Inſtrumens, différents apprêts des Sacrifices &c. On y a réuni les Jeux, les Luttes, les Funérailles, les Sépultures des

Anciens, comme faiſant portion de leur culte.

Uſages Civils : Bains, Repas, Cérémonies de mariage, Ajuſtemens, Meubles, Tribunaux, Supplices, Monumens publics, &c.

Uſages Militaires : Habits, Acoutremens des Officiers & des Soldats; leurs Cuiraſſes, leurs Corſelets, leurs Armes; Caſques, Boucliers, Lances, Epées, Carquois &c. Enſeignes, Drapeaux de divers Peuples, forme des Allocutions, différentes Machines de guerre & tout ce qui eſt convenable à l'Infanterie & à la Cavalerie des Anciens. Quelques détails au ſujet de leur Marine, la conſtruction, les agrèts de leurs vaiſſeaux, les ſignaux militaires, les Inſtrumens particuliers, dont ils ſe ſervoient dans les expéditions maritimes &c. y ſont aſſociés aux divers objets analogues aux cérémonies de leurs Triomphes & de leurs Apothéoſes.

Pour ménager le ſuccès de cette entrepriſe, l'Auteur en hazarde aujourd'hui l'*Introduction* avec d'autant plus de confiance, que ce n'eſt qu'une Collection réfléchie de préceptes,

d'exemples, de conſeils puiſés dans les leçons, les chefs-d'œuvres, la fréquentation des grands Maîtres, & dans les Ecrits les plus lumineux que nous ayions ſur les principes des Beaux-Arts.



TABLE
DES DIVISIONS
Du Traité de Peinture.

TRAITÉ DE PEINTURE.

PREMIERE PARTIE.

DESSEIN, SES QUALITÉS.

ARTICLE I. Correction.

ART. II. Caractere de Dessein.



II. PARTIE.

Composition.

Art. I. Principes de la Composition. Invention.

Art. II. Disposition.

Art. III. Pittoresque d'une composition.

III. PARTIE.

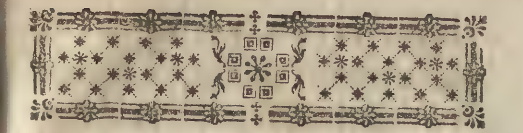
Coloris.

ART. II. Notice des différens caracteres des Couleurs.

ART. III. Emploi & Harmonie des Couleurs.

N. 112.

Fin de la Table des Divisions.



DISCOURS PRÉLIMINAIRE.

Nécessité de la connoissance des Principes.

IL est trois moyens généraux, qui concourent solidairement aux productions & à l'excellence des Beaux-Arts : le Génie, la Théorie, & la Pratique. Ce que le Génie enfante la Théorie l'éclaire, la Pratique le nourrit & le soutient. Mais ces moyens ne dépendent pas également de l'Artiste. Il reçoit le génie aussi gratuitement & aussi-tôt qu'il reçoit la naissance; la Pratique est, pour ainsi dire, la fille du Tems & de l'expérience; il n'est gueres que la Théorie que

Nombre 1.
Observation fondamentale.

l'on puiſſe acquérir par l'étude.

Rien ne ſçauroit ſuppléer au Génie, ni le communiquer. Cette aptitude à opérer bien & facilement eſt un don du Ciel, qui le diſtribue à qui il lui plaît. On s'inſtruit de la Théorie d'un Art par de profondes réflexions ſur les principes qui en ſont la baze, & par la combinaiſon des différentes maximes qui lui ſont particulieres. Ce n'eſt que par un exercice conſtant & laborieux que l'on contracte l'heureuſe habitude de la Pratique.

Ces moyens ſont extrêmement dépendans les uns des autres, & s'ils ne s'étayent mutuellement, il en naît des inconvéniens conſidérables. Le Génie ſans principes ne ſert ſouvent qu'à égarer; le Génie ſans pratique fait une dangereuſe illuſion, rend plus pré-

ſomptueux ſans rendre plus éclairé; la Théorie ſans pratique apprend à bien diſcourir de l'Art; mais elle n'eſt vraiment utile qu'à celui qui opére & qui a reçu le génie en partage. La Pratique ſans principes & ſans génie dégénére en pure routine, & la routine ne conſtitue que l'*Artiſan*, que nous diſtinguons toujours de l'*Artiſte*. Celui-ci ſe forme par l'aſſemblage & la culture de ces trois moyens: doué d'une verve naturelle, inſtruit des vraies maximes, guidé par ſa propre expérience, il peut aſpirer au but de ſes prétentions; mais ce n'eſt qu'à force de recherches ſérieuſes ſur la théorie de ſon Art, dont elle eſt la raiſon, que même avec les reſſources d'un beau génie il peut atteindre à la perfection & s'élever au rang d'habile Peintre & de grand Sculpteur.

N. 2. La Pratique des Arts exige beaucoup de réflexions sur leur Théorie.

C'eſt par cette voie que les grands hommes, qui rétablirent les Arts vers la fin du XV[e] & au commencement du XVI[e] ſiécle de l'Ere chrétienne, firent des progrès ſi rapides & ſi étonnans. On admire avec juſtice la force, la beauté de ces heureux Génies ; mais on n'apprécie pas ordinairement aſſez toute l'étendue de leur mérite. C'eſt par des obſervations profondes qu'ils ont fait valoir le talent que la Nature leur avoit confié, & qu'ils ont enrichi les Arts d'immenſes découvertes. C'eſt par ces travaux d'eſprit autant que par les productions de leur pinceau & de leur ciſeau qu'ils ſont dignes des plus grands éloges. Si ces Artiſtes célébres avoient moins connu, s'ils avoient moins approfondi les maximes de leurs Talens, leurs productions ne ſeroient pas ſi parfaites, & ils n'y

auroient pas écrit ces principes d'une maniere ſi liſible & ſi invariable. C'eſt par-là qu'ils ſont devenus tout à la fois les maîtres & les guides, les docteurs & les modéles de tous ceux qui leur ont ſuccedé & de ceux qui fourniront la même carriere.

Il eſt vrai qu'en examinant les chefs-d'œuvres de ces excellens hommes, on apperçoit aiſément, que les principes ne leur ont ſervi que de moyens pour mettre en œuvre avec ſuccès les fruits de leur enthouſiaſme ; mais on découvre auſſi que c'eſt à la connoiſſance des principes que le feu de leur génie eſt redevable de ſa bouillante vivacité. On ſent que ce feu n'eſt ni offuſqué par les brouillards que le doute éleve dans l'imagination, ni affoibli par les nuances de fatigue, qu'un travail forcément réitéré ſur les mêmes objets,

imprime dans les ouvrages.

N. 3.

La connoiſſance des principes facilite les études.

C'eſt la connoiſſance des principes qui facilite les études que l'on eſt obligé de faire d'après les productions de ces grands Maîtres, ſoit pour bien ſaiſir le ſtile & apprécier le mérite de leurs travaux, ſoit pour imiter leur exemple & profiter de leurs leçons. A ces égards elle n'eſt pas moins utile aux apprentifs Connoiſſeurs qu'aux Artiſtes novices. Cette étude inſtruira les uns & les autres à ne pas prendre le change ſur les objets de leur admiration & ſur les motifs de leurs jugemens; à ne point rechercher la correction dans *Tintoret*; les grands effets de lumiere & de couleurs dans *Alber-Dure*; la nobleſſe des expreſſions dans *Pietre-Teſte*; les graces dans *Lanfranc*; l'Hiſtorique, le Poëtique d'une compoſition dans le

Valentin, ni le ſublime dans *Rimbran*.

Elle leur apprendra que c'eſt dans *Raphaël* & dans *Carache* que l'on doit chercher la correction & le grand caractere des formes & des contours; dans *Dominiquin* & *le Sueur* la nobleſſe des expreſſions, qui ne ſouffre ni exagérations ni grimaces, & qui n'eſt autre choſe que la vérité élégamment rendue; dans *Correge* & *Pietro de Cortonne* cet aimable cadencement, cette ſoupleſſe naturelle, qui conſtitue les graces; dans *Pouſſin* l'exactitude de l'Hiſtorique, les bienſéances du Coſtume, & cette judicieuſe ſévérité, qui aſſocie à la vérité des événemens les acceſſoires qui leur ſont propres; dans *le Brun* cet heureux enthouſiaſme qui ravit, éleve l'ame, ce beau déſordre poëtique qui charme les ſens & l'eſ-

prit, ce pathétique intéreſſant qui touche, qui attendrit, qui attache, ce noble ſublime qui ſurprend, frappe, ſaiſit & tranſporte; enfin dans *Rubens*, *Titien* & *Paul-Veroneſe* les grands effets, le jeu, la magie, que produiſent les accidens ſinguliers de lumiere & de couleurs.

L'imitation de la Nature, un des principaux objets des études pittoreſques, eſt un vrai myſtere, ſi les préceptes ne le dévoilent. Ils en ſont la clef & peuvent ſeuls ouvrir le ſanctuaire des Arts. Quiconque n'eſt point éclairé par les principes ſur les beautés & les fineſſes du Vrai les copiera ſans y être ſenſible & s'en occupera ſans les ſaiſir: ſemblable à ce novice phyſicien, qui parcourant *Deſcartes*, *Copernic*, ou *Neuton*, jette un coup-d'œil ſur les figures gravées de leur ſyſtême ſans y

rien comprendre ; & qui dans les plus belles nuits de l'Eté, regarde le Ciel ſans diſcerner les objets qu'il y cherche, quoiqu'ils ſoient préſents à ſes yeux. En vain des Modéles élégamment conſtruits s'offrent aux regards du Deſſinateur. S'il ignore en quoi conſiſte l'élégance & la nobleſſe des contours, leur ſubordination raiſonnée, les oppoſitions réfléchies qui les font valoir ; s'il n'eſt inſtruit que ces contours toujours ſouples, coulans, amenés de loin doivent être cadencés, reſſentis, ou légérement paſſés ſuivant l'exigence des objets ; s'il méconnoît les riches proportions & les formes correctes, qu'il faut donner à la Nature d'après l'indication des belles Antiques, il confondra, en la copiant, les beautés avec les défauts, le caractere avec la *maniere*, & par un aſſor-

timent mauſſade, il formera d'après un beau modéle des figures ſans nobleſſe, ſans goût, ſans graces & ſans vérité.

Une prérogative heureuſe donne-t-elle au digne favori d'Apelle ou de Phidias le don de ſentir & de pénétrer avec ſagacité les merveilles conſignées dans la Nature & dans les chefs-d'œuvres des Maîtres fameux? Les principes de l'Art lui ſerviront encore, pour ainſi dire, de Téleſcope pour les appercevoir de loin, plus diſtinctement, & de flambeau qui éclairera ſes penſées ainſi que ſes opérations.

N. 4. Elle dirige le Génie.

L'analogie que les Arts ont entr'eux, rend cette vérité plus ſenſible; elle montre en même-tems que la connoiſſance des principes eſt abſolument néceſſaire pour diriger la marche du génie, fixer ſes incertitudes,

regler le goût & le ſentiment. Un prétendant au prix de l'Eloquence, qui ignore qu'elle conſiſte à établir d'abord clairement ce qu'il doit prouver, à marcher de preuve en preuve ſans courir après des beautés étrangeres, & à croître toujours en raiſonnemens juſqu'à ce qu'il ait épuiſé ſon ſujet, pourra bien, par les ſeules forces de ſon talent naturel, faire un diſcours plein d'eſprit, raſſembler des idées qui pétillent de ſel & de feu, en impoſer même par ſon ſtile ſéduiſant; il n'aura pas fait néanmoins une piéce d'éloquence (a). Tel l'Eleve avec du génie, mais ſans principes, pourra mettre au jour un ſpectacle pittoreſque, intéreſſant par la tournure des objets, par quelques effets ſinguliers & même par un coloris ra-

(a) *M. de la Motte; Diſcours prononcé à l'Académie Françaiſe en* 1714.

goûtant, ſans avoir fait un Tableau. Pourquoi ? Les principes ne l'ont point éclairé ſur la vérité des attitudes, ſur la conduite des tons, ſur l'intelligence des lumieres, ſur le précieux des détails, & ſur l'enchaînement du tout-enſemble.

N. 5. Elle fixe les incertitudes.

Qu'eſt-ce qui fixera les incertitudes du génie ? C'eſt la connoiſſance des principes. L'exécution n'affoiblit ſi ſouvent tant de penſées ingénieuſes, héroïques, ſublimes, que parce qu'elle eſt altérée par l'indéciſion où ſe trouve l'Auteur à l'égard des vrais préceptes. Un certain ton d'irréſolution, qui regne dans ſes ouvrages, décele ſes incertitudes. Il y a bien de l'apparence que mille heureuſes idées, fruits du génie, exiſteroient encore & ſeroient un objet d'admiration, ſi elles n'avoient été immolées à la même indéciſion

qui les avoit produites. Victimes d'un caprice machinal, elles sont quelquefois remplacées par des équivalens, qui ne servent qu'à les faire regretter davantage. Jettons les yeux sur les productions du Génie dirigé par les principes, nous verrons sensiblement que l'idée presque aussitôt exécutée que mise au jour, conserve les impressions lumineuses de la verve qui l'a créée & l'éclat vierge de sa naissance.

Confondrions-nous ici la délicatesse scrupuleuse de l'Artiste avec l'incertitude où il est vis-à-vis des principes? Non. Quoique l'une & l'autre produisent quelquefois les mêmes variations, leur but, leur effet sont toujours différens. Le scrupule éclairé conduit à la perfection: c'est dans cette vûe qu'un habile homme change, réforme, améliore ses idées. Tel on a vu *Car-*

le-Marat employer quelquefois huit jours à retourner de cent manieres les plis de la manche d'une figure ; *Benedetto - Lutti* n'être jamais satisfait de ses premieres pensées, les changer, les bouleverser ; mais on les a vus l'un & l'autre finir par voiler leur peine & leurs fatigues sous un pinceau décidé, précis, facile & délicat. Les principes, qui dirigent les améliorations des habiles Auteurs dans toute sorte d'Arts & de Sciences, les conduisent toujours à recouvrer une pensée heureuse, à remplacer une belle découverte par une plus belle encore, qui les dédommage avantageusement du sacrifice des premieres : au lieu que l'indécision ne sert qu'à fatiguer les ouvrages & à leur enlever ce beau velouté, dont le génie les avoit ornés à l'instant de leur création.

Supposons que l'on réunisse au génie le goût & le sentiment; qu'il s'en faut encore que ce soient-là des guides assurés, qui conduisent à la perfection de l'Art, si l'on en ignore la théorie! Le sentiment qui est la baze du goût & qui en emprunte la délicatesse, ce sixiéme sens qui est en nous sans que nous voyions ses organes, cette portion de nous-mêmes qui sans consulter la règle & le compas juge sur l'impression qu'elle ressent (*a*), le sentiment n'est juste & vif qu'à raison de ce qu'il est éclairé. Est-il dénué de principes? il ne produit souvent que des sensations éblouissantes, mais chimériques.

N. 6. Elle regle le sentiment & le goût.

Combien de vicissitudes n'essuient pas le goût & le sentiment! L'âge, les circonstan-

(*a*) *Réflexions Critiq. de L. du Bos sur la Peinture. Part. II. Sect. XXII. pag. 326.*

ces, les lumieres, les préjugés; tout multiplie leurs variations. Dans l'adolescence les organes ne sont formés qu'imparfaitement. Susceptible de diverses impressions l'esprit ne sçauroit prononcer alors avec autant de justesse qu'il fait dans l'âge mûr, où le développement de toutes les facultés de l'ame est aidé, soutenu des conseils de la théorie. Par une raison contraire les impressions que reçoit le septuagenaire, sont ordinairement moins fortes & moins exactes que celles qui l'affectoient à son sixiéme lustre. La connoissance des vrais principes réuniroit tous les âges dans la même façon de penser, si l'on en étoit également instruit, susceptible & affecté dans les diverses époques de la vie.

Le sentiment & le goût éprouvent encore je ne sçais combien

de variations par les lumieres que l'on puise dans différentes Ecoles, par les diverses manieres que l'on y contracte, & par les préjugés qu'on y épouse. Les Peintres Venitiens & les Flamands redoutent la froideur, que leur inspirent l'exactitude, la pureté, la correction des Romains; *Raphaël* les glace. Les Peintres Romains ne recommandent rien tant que d'être en garde contre les saillies du pinceau Venitien, & contre les prestiges du coloris Flamand; *Tintoret* & *Jordans* leur paroissent aussi dangereux que Carybde & Scylla. Un Curieux qui n'est sensible qu'au mérite des Peintures Hollandaises, bâille devant les chefs-d'œuvres du *Mutien* & de *Jules Romain*: les figures de *Lantin* & d'*Apollon* ne seroient peut-être à ses yeux que des ouvrages médiocres, parce que son

goût & ſon ſentiment n'en ſeroient que médiocrement affectés.

Dans combien d'erreurs ces préjugés & ces variations n'entraînent-elles pas ! Fauſſes préventions, jugement partial, obſtination illuſoire ! Le vrai Connoiſſeur, guidé par des préceptes lumineux, n'eſt pas la victime de ces écarts. Le flambeau des vrais principes regle ſon diſcernement, en éclairant ſon ſentiment & ſon goût. C'eſt l'aſſemblage des maximes pittoreſques qui lui fait apprécier les vrais rapports des différens mérites, & qui lui interdit ces injuſtes paralleles entre les divers genres de talens. Il le détermine à priſer la correction & l'élégance du Deſſein ſans méſeſtimer les charmes & la magie du coloris ; à reſpecter le pinceau délicat & la précieuſe exécution

des uns, ſans refuſer de juſtes éloges à la ſçavante hardieſſe & au *beau-faire* des autres; à n'être point inſenſible aux graces Romaines, & à eſtimer l'eſprit & l'enthouſiaſme Français; à compenſer par une équité judicieuſe & éclairée ce qu'il y a de moins parfait dans un ouvrage avec ce qu'il y a d'excellent; enfin à reconnoître la vérité de cette maxime: Quoique les différentes Ecoles ayent pris des routes diverſes, elles ont toutes bien approché de la perfection de leur genre; & encore que leurs manieres ne ſe reſſemblent pas, elles ſont néanmoins ſi bonnes, qu'on ſeroit fâché que chaque Maître n'eût pas ſuivi la ſienne (*a*).

La connoiſſance des principes fait diſcerner à l'Eleve parmi

N. 7. Elle forme les Connoiſſeurs.

(*a*) *Réfl. Crit. de M. L. du Bos. II. Part. Sect. XIII. pag.* 179.

les bons ouvrages, ceux qui ſont les plus relatifs à ſon génie & qu'il doit imiter, d'avec ceux qu'il ne doit point choiſir pour l'objet de ſes études. Elle lui communique les lumieres néceſſaires pour ſentir & pour évaluer les beautés & les défauts d'un Tableau, d'un morceau de Sculpture, & du Modéle même qu'il deſſine. A ces égards il doit apprendre à être connoiſſeur, & c'eſt la théorie qui forme les vrais Connoiſſeurs.

Pourquoi ſe trompe-t-on tous les jours ſur l'idée qu'une confiance aveugle donne d'un ouvrage de l'Art? Venir, voir & blâmer, c'eſt l'opération d'un inſtant. D'un clein-d'œil on lorgne, on juge, on dépriſe une production ſçavante, qui coûta des années entieres à ſon auteur. Eſt-on tenté d'approuver le chef-d'œuvre? On ne prononce pas ſi

vîte. Eſt-ce qu'on eſt plus long-tems à ſe rendre compte de ſes plaiſirs que de ſes dégoûts? Non. Mais à la ſatisfaction de ſentir les beautés d'un ouvrage l'on voudroit ajouter le mérite d'approfondir la raiſon qui les a produites. L'homme équitable, lent à cenſurer, prend le tems de les confronter aux principes; la Nature lui ſuggere cette précaution, & ſon procédé eſt une nouvelle preuve de leur néceſſité.

Pourquoi ceux qui regardent des Tableaux ne les voient-ils ſouvent qu'à demi? C'eſt que pour les bien voir, il ne faut pas ſeulement les regarder des yeux du corps, & que l'eſprit ne conçoit les choſes que ſelon la proportion qu'il a avec elles. Cette proportion eſt toujours relative à l'étendue des connoiſſances & de la capacité d'un chacun. Il n'eſt que trop ordi-

naire de ne juger d'une production de l'Art que relativement à la partie que l'on connoît, ou que l'on aime. Le Littérateur y cherche l'érudition, l'Hiſtoire, le Coſtume ; les partiſans de l'Antique la ſimplicité, l'élégance, la correction ; ceux qui ne ſont ſenſibles qu'aux graces du pinceau ou aux effets du clair-obſcur, tiendroient quitte de l'exactitude & du précieux des formes de la figure. Le Géométre s'attachera ſcrupuleuſement aux meſures, aux proportions de chaque corps, & ne comptera pour rien la ſoupleſſe, l'enchaînement d'un beau tout-enſemble. Tel ne ſera ſéduit que par la force des expreſſions & par la nobleſſe des caracteres ; tel autre par la magie du coloris ou par l'heureux dénouement de l'ordonnance pittoreſque. Vues trop bornées !

L'Artiste jaloux de sa gloire doit se mettre en garde contre des impressions, qui peuvent être contredites d'un quart-d'heure à l'autre par la voix des principes. Qu'il imite la prudence de ces sages Arbitres, qui appuient leurs décisions sur la baze des Loix. Il est un Code pour la Jurisprudence; il en est un pour les Arts; c'est en approfondissant celui-ci, qu'on porte des jugemens invariables, & que tout Connoisseur apprend à regler les siens.

L'habitude même de voir de beaux ouvrages n'éclaire pas aussi sûrement que le fait la connoissance des principes. Ceux qui jugent d'un ouvrage par les regles, dit Pascal (*a*), sont à l'égard des autres, comme ceux qui ont une montre à l'égard de ceux qui n'en ont point, quand

(*a*) *Pensées diverses. N. XXXI. p. 325.*

il s'agit de ſçavoir l'heure qu'il eſt.

Qu'eſt-ce qui rend reſpectables à tous égards les jugemens que porte une Académie ſur les objets qui la concernent ? C'eſt que compoſée de Membres éclairés du flambeau des principes, elle prononce en conſéquence. L'Académie Françaiſe apprécie au juſte une piéce d'Eloquence ; l'Académie de Peinture & de Sculpture juge ſouverainement d'un Tableau & d'un Bas-relief. Un Particulier même eſt un arbitre irrécuſable dans les Arts, s'il a une parfaite connoiſſance de leurs principes. *Manſard*, *Perrault*, *de Broſſe* pouvoient décider de l'élégance d'un Edifice ; *Deſpreaux*, *Racine*, *Crebillon* d'un Poëme ; *Lulli*, *la Lande*, *Campra* d'un morceau de Muſique ; *Girardon*, *Couſtou*, *le Gros* d'un ouvrage

de ſculpture; *Pouſſin*, *le Brun*, *Coypel* d'une machine pittoreſque.

L'excellence des Arts, qui ont pour objet le beau-viſuel & l'imitation de la Nature, conſiſte à toucher & à plaire, à remuer le cœur & à faire naître les ſentimens convenables, que tout Artiſte ſe propoſe d'exciter. A cet égard un Tableau ne différe en rien d'un Poëme : *Ut Pictura Poeſis*. Quelle erreur ne ſeroit-ce pas de croire que les principes ne ſervent de rien pour parvenir à ce but ? Eh ! quand ſont-ils plus néceſſaires que dans des opérations où ſouvent un génie fougueux, entraîné par ſon enthouſiaſme, marche à travers mille précipices, & ſe trouve expoſé à donner tête baiſſée dans mille écarts ? Que l'on s'abandonne à cet heureux délire dans le feu de la Compoſition ;

à la bonne heure : mais s'agit-il de l'épurer, de donner à tous les objets leur veritable nuance, de leur faire produire des effets choisis dans l'ordre de la nature, de tout apprécier à sa juste valeur ? Les principes seuls empêcheront de prendre le change ; l'on ne regardera point comme grand ce qui n'est que gigantesque ; comme délicat & svelte ce qui est maigre & mesquin ; comme expressif ce qui est grimacé ; comme pathétique ce qui n'est qu'éblouissant ou fade ; comme sublime ce qui est vrai Phebus ; & comme enthousiasme ce qui n'est qu'extravagant. Alors travaillant avec connoissance de cause, judicieux dans les idées, conséquent dans les opérations, intéressant & enchanteur par la pureté du Dessein, par la vérité du coloris, par la justesse des effets, par la noblesse des carac-

teres, par l'élégance de la composition & le beau contraste des grouppes, on trouvera le secret de plaire, d'attacher & d'imprimer avec succès dans l'ame du Spectateur tous les sentimens, tous les charmes que l'on voudra y faire naître. L'on aura atteint l'excellence de l'Art.

En vain opposeroit-on à ces maximes: que les regles donnent des entraves au génie; qu'on n'a pas le tems de puiser dans des livres les principes des Talens; que les leçons des Maîtres tiennent lieu de lecture; & que la Pratique dévoile tous les préceptes de l'Art.

A ces objections trop foibles pour se soutenir contre les effets de l'expérience, nous répondons que les principes ne captivent le Génie, que comme un guide captive le voyageur qui le suit. Ne sert-il pas plutôt à lui fa-

ciliter la route & les moyens de franchir les obſtacles qui peuvent ſe rencontrer ſur ſes pas?

N. 8. Elle donne la facilité.

L'expérience nous apprend que celui qui eſt éclairé par les principes, opére avec bien plus de facilité & de juſteſſe que ceux qui ont négligé de s'en inſtruire. Cette facilité conſiſte à ne faire préciſément que l'ouvrage qu'il faut, à mettre chaque choſe dans ſa place avec promptitude & avec préciſion (*a*). C'eſt la connoiſſance des regles qui donne cette liberté, cette exactitude aux eſprits les plus tardifs, & qui l'augmente, la dirige dans ceux qui l'ont déja reçue.

Regardons-nous cette facilité comme une diſpoſition du génie, qui léve promptement les obſtacles? On ne l'acquiert encore que par la ſcience des pré-

(*a*) *De Piles, Remarq. ſur le Poëme de du Frenoi, 435. pag. 227, & ſuiv.*

ceptes. Elle fait agir avec une tranquillité qui assure la bonté de l'ouvrage. Elle regle la marche du Cultivateur des Arts dans ce qu'il doit représenter; elle ménage l'œconomie, les partis qu'il doit suivre; & lui montre de quelle sorte il doit procéder. Quoiqu'il soit, par exemple, extrêmement difficile d'atteindre au moëleux du pinceau de *Correge*, ou à la fierté du ciseau de *Puget*, les principes de la belle manœuvre & du *beau-faire* nous mettront sur la voie d'approcher du stile de ces grands Maîtres, en nous indiquant la route lumineuse qu'ils ont constamment suivie; peut-être même nous y feront-ils marcher à pas de géant.

Il est vrai que l'imitation de la Nature, l'étude des productions célébres, surtout celle de l'Antique & l'exercice des Ta- N. 9. Elle ne doit point distraire de la pratique de l'Art.

lens, doit faire la principale occupation de l'Eleve ; c'est-là son devoir capital : mais il doit comprendre en même-tems, que la variété des occupations fructueuses contribue beaucoup à enrichir le génie & à faciliter ses opérations. Quelque esclave qu'il soit de son état, il trouvera toujours le tems de s'instruire par la lecture. Le plus laborieux est-il plus occupé que tant de Cultivateurs des Sciences, qui après avoir travaillé une grande partie de la journée prennent le tems de méditer les maximes de la profession qu'ils exercent? L'Artiste ne lit-il pas avec plaisir le trait d'Histoire qui doit former la composition de son Tableau? Il parcourra sans doute avec le même empressement un volume qui traite des moyens de lui en faciliter l'exécution. Employer quelques instans à

s'instruire de ces moyens, n'est-ce pas mettre à gros intérêt un loisir, qu'on ne doit consacrer qu'à la perfection du Talent?

Nous sentons tout le prix des leçons & des exemples que les Ecoliers reçoivent de leurs Maîtres; c'est-là le premier livre qu'ils doivent étudier; les ouvrages qu'ils leur voient produire & les préceptes qu'ils leur entendent publier doivent être leur boussole. Mais quelle sagacité ne faut-il pas avoir pour saisir les principes de ce que l'on voit faire & pour deviner les procédés d'une magie, dont on ne connoît pas les secrets? Quelle mémoire pour retenir des maximes qui ne sont qu'annoncées, qui se multiplient tous les jours, qui sont d'espéces différentes & qui ne font souvent qu'une bien légére impression? La présence d'esprit ne dépend pas toujours

de la bonne intention du diſciple, & ſa reminiſcence le trahit ſouvent malgré lui. Combien de fois la timidité, ou la diſcrétion l'empêchent-elles d'avouer ingénument, qu'il n'a entendu le précepte qu'à demi & qu'il ne l'a compris qu'imparfaitement ? Quel avantage au contraire ne retire-t-il pas d'une lecture, qui le diſpoſe à entendre les principes, pour ainſi dire, à demi mot, à les concevoir nettement, & qui le met à portée d'en combiner les réſultats ? La théorie ainſi éclairée par les réflexions & ſoutenue par des leçons de vive voix, les imprime profondément dans le ſouvenir & les y grave d'une maniere ineffaçable.

Enfin quoiqu'il ſoit vrai, que quelque théorie qu'on ait de la Peinture &c. on eſt incapable de rien exécuter de parfait ſans le

ſecours de la pratique, il n'eſt pas moins conſtant, que quelque pratique que l'on ait, on n'exécutera rien de parfait ſans la théorie. Du parallele de ces deux maximes, il s'enſuit que la connoiſſance des principes eſt du moins auſſi néceſſaire que l'exercice de la pratique.

Mais ce qui acheve de décider ſans réplique, combien il eſt indiſpenſable de ſe familiariſer de bonne heure avec les principes de l'Art, c'eſt que l'Eleve à peine initié dans les myſteres de ſon Talent, a beſoin d'être guidé dès les premiers pas qu'il fait dans ſa pénible carriere : le flambeau de la pratique ne l'éclairera que bien tard ; ſes progrès dépendent de ſes premieres démarches, & ces démarches doivent être dirigées par une lumiere invariable, qui le conduiſe à ſon

but. Cette lumiere ne ſe trouve que dans la connoiſſance des principes ; ſoit qu'on l'ait acquiſe par ſes propres réflexions, ſoit que l'étude des productions des habiles Maîtres l'ait heureuſement inſpirée.



TRAITÉ



TRAITÉ
DE
PEINTURE.



PREMIERE PARTIE.

DESSEIN.

Qualités du Dessein.

LA correction, le caractere, le goût, le choix & la vérité, ſoit dans les formes, ſoit dans les proportions, ſoit dans les effets particuliers ſont les qualités eſſentielles du Deſſein. C'eſt par leur réunion qu'on lui donne toute l'excellence dont il eſt ſuſceptible.

ARTICLE I.

CORRECTION.

La correction du Dessein consiste dans l'observation exacte des justes proportions du corps, conformément à l'indication qu'en donnent les Ouvrages des grands Maîtres, les chefs-d'œuvres de l'Antique & le beau choix de la Nature. Donner à une figure plus ou moins de noblesse, de *sveltesse*, de grandeur, suivant l'âge, l'état, le sexe & le caractere du personnage; en travailler toutes les parties; en ressentir ou en passer légerement les contours & les muscles, relativement au genre de son action; réformer sur les beautés de l'Antique les insipidités du Modele rarement parfait, & ajoûter à ces beautés les vérités de la Nature; voilà ce qui constitue un dessein correct.

N°. 10. Six principaux caracteres de contours.

Les divers caracteres de contours & de formes, suivant les différents sujets qui se rencontrent dans la Na-

ture ſont variés à l'infini. On les réduit néanmoins ordinairement à ſix eſpeces différentes.

Les gens vulgaires & champêtres doivent avoir des contours groſſiers, noueux, reſſentis, très-ondoyans. Les muſcles principaux y domineront conſidérablement les autres, & les attachemens des membres en ſeront peu délicats. Tel eſt le caractere des Payſans, des Forgerons, des Soldats, des Victimaires, &c.

On traitera dans un autre ſtyle les contours des perſonnages ſérieux & reſpectables ; des anciens Philoſophes, des Apôtres, des Légiſlateurs, des grands Prêtres, &c. Leurs contours ſeront grands, décidés ; ils s'enchaîneront doucement les uns avec les autres, & produiront des formes nobles, auſteres, majeſtueuſes.

Que les Héros ; *Alexandre, Ceſar, Ajax, Achille*, ſoient retracés ſous des contours forts, réſolus, prononcés ! que leurs principaux muſcles commandent aux autres ; mais que les attachemens de leurs membres ſoient précis, fins & délicats !

La quatriéme ſorte de contours eſt deſtinée à repréſenter les Divinités

du Paganiſme ; ils doivent être coulans, amenés de loin, ſolides. Que toutes les petites parties ; veines, arteres, tendons y ſoient voilées ! Il ne faut préſenter que les formes impoſantes qui déſignent la nobleſſe, la majeſté ; on doit ſupprimer tous les détails, relatifs aux infirmités de la vie mortelle. Tels on retracera *Jupiter*, *Appollon*, *Mars*, *Saturne*, &c.

Le caractere vigoureux & terrible, ſi convenable à *Hercule*, à *Milon*, à *Encelade*, à *Polipheme*, &c. doit être exprimé par des contours judicieuſement reſſentis, prononcés ſans dureté & par des formes exagérées avec modération. Les cadencemens outrés rendroient le caractere plus ignoble, ſans le rendre plus expreſſif.

Enfin le genre agréable exige des contours doux & légers, des formes agréables & ſimples, des cadencemens moëleux & ſouples, des détails larges & précieux. C'eſt dans ce caractere que doivent être deſſinées les *Venus*, les *Pſiché*, les *Amphitrite*, les *Helene*, &c.

N°. 11. La connoiſſance des Proportions du corps hu-

Mais on ne ſçauroit pratiquer avec ſuccès ces obſervations préliminaires, ſi l'on n'acquiert une connoiſſance

solide des proportions du corps humain. Malgré les variétés que la Nature a mises dans la grandeur des hommes, & que les Anciens ont introduites dans leurs chefs-d'œuvres, il est une proportion générale, à laquelle elles peuvent toutes, à peu de chose près, se rapporter. Il convient que le Dessinateur en aye une notion décidée; elle n'est pas difficile à prendre. Il suffit d'employer de tems à autre quelques jours, pour mesurer sur les plus belles Antiques & sur le Naturel même, si ce qu'on a écrit au sujet des proportions du corps humain est exact & vrai. Par cette opération on se les gravera assez profondement dans la mémoire, pour ne les oublier jamais.

main & de l'Anatomie relative au dessein est indispensable pour la correction.

Nous mettons au même dégré d'importance, l'étude de l'Anatomie, envisagée relativement à l'Art de Peindre. Sans les connoissances de la disposition & de la forme des os, de l'origine, de l'insertion & de l'office des muscles, on ne sçauroit observer la justesse des proportions, ni donner à chaque objet animé le caractere qui lui convient, selon ses divers mouvemens & sa constitution

particuliere. Elle n'eſt pas la même dans tous les ſujets, & l'on ne peut en exprimer la différence que par le juſte développement des reſſorts ſecrets & variés, dont la Nature eſt compoſée.

Envain des Artiſtes, auſſi préſomptueux que jeunes, s'imaginent qu'il eſt inutile d'aprofondir les détails, qui ſont en quelque ſorte voilés par les ſuperficies extérieures, & qu'il ſuffit de copier le Modele tel qu'on le voit. Leur prévention fait ordinairement l'apologie des défauts de leurs ouvrages, ſous le ridicule prétexte qu'ils les ont copiés d'après le Naturel. Ils ſe trompent lourdement. On voit ſouvent dans la Nature ce qui n'y eſt pas, ce qui ne doit point y être, & l'on manque d'y appercevoir ce qui s'y trouve réellement & ce qu'on doit repréſenter.

Sans une profonde étude des proportions & des détails anatomiques, les Grecs & les Romains n'auroient pas enfanté les chefs-d'œuvres, qui ont mérité l'approbation de tous les ſiécles; *Michel-Ange*, *Raphaël*, *Carache*, & tant d'autres célébres Artiſtes n'auroient point enrichi leurs produc-

tions de l'élégance, de la force & de mille ſçavantes beautés qui y brillent. Que le jeune Deſſinateur imite ces Grands Maîtres dans leurs recherches, s'il a la louable ambition d'aſpirer à leurs ſuccès & à leur gloire ! Revenons à notre objet principal.

La correction eſt par rapport au Deſſein ce que la juſteſſe des penſées & la pureté du langage ſont par rapport à l'Eloquence. Celle-ci parle à l'eſprit & au cœur par l'organe des oreilles ; la Peinture parvient juſqu'à l'ame par l'organe des yeux. Sans ces nobles prérogatives, l'une & l'autre ne parlent qu'aux ſens. Elles ſont réduites à des priviléges peu flateurs pour les beaux Arts. Que les talens méchaniques s'en glorifient ! A la bonne heure ! Nous ne devons pas leur envier cet avantage.

C'eſt par l'étude que l'on acquiert la ſcience de la correction. Indiquons-en les moyens. N°. 12.

Moyens particuliers pour ſe former à la correction du Deſſein.

Tout ce qui ſe démontre peut être aiſément compris. Suppoſons qu'un Deſſinateur ſoit inſtruit des belles proportions & des principes anatomiques du corps humain, la pureté

des formes eſt la ſeule connoiſſance qui lui reſte à acquérir.

Mais comment s'habituera-t-il à rendre cette pureté de formes ? Le voici. C'eſt d'abord en s'accoutumant à une eſpece d'exactitude géométrique, qui évalue les juſtes rapports des parties entr'elles, & les plus précieuſes fineſſes des contours du Naturel. C'eſt en portant enſuite un œil de comparaiſon ſur le modele qu'il imite & ſur le deſſein qu'il fait d'après. Enfin, c'eſt en décidant avec impartialité la reſſemblance des traits de la copie avec ceux de l'original.

N. 13. S'accoutumer à une eſpece d'exactitude géométrique.

Il eſt dangereux, quand on deſſine d'après Nature, de ne pas porter à l'ouvrage la plus grande application & le ſang-froid le plus réfléchi. Quelles ſuites diſgracieuſes ne réſultent-elles pas de cette hardieſſe libertine, qui, ſous prétexte de ſaiſir l'eſprit de la choſe, n'en effleure tout-au-plus que la ſuperficie, encore l'effleure-t-elle bien imparfaitement.

On porte un coup d'œil vague ſur l'attitude, ſur l'enſemble d'une figure; on l'embraſſe d'une maniere légére; on la grave ſuperficiellement dans la mémoire & ſur la foi d'une reminiſ-

cence trop ſouvent infidele, on croque ſur le papier, d'un crayon indécis, les formes que l'on n'a pas nettement conçues. On ne fait point attention que ce n'eſt qu'à force de s'imprimer profondément dans l'eſprit l'image du Modele, que le crayon pourra le rendre ſur le papier; que c'eſt cette image que l'on deſſine; & que c'eſt ici un réſultat d'application & de mémoire, puiſqu'on ne regarde pas la Nature quand on en forme un trait ſur le papier. Des contours jettés çà & là ſans ordre, ſans liaiſon placent les membres à peu près dans leur poſition. La main les arrange, l'œil les juge; à peine conſulte-t-il la Nature; la réflexion n'y entre preſque pour rien. La figure eſt-elle eſquiſſée? il faudroit naturellement en fixer les contours; mais l'Etudiant, peu accoutumé à l'exactitude que cette opération exige commence par répandre des maſſes d'ombre & de lumiere ſur cet enſemble incorrect. Epions-le: il va jetter un coup d'œil ſur le Modele. Qu'il en ait ſaiſi ou non les effets, il étend ſon crayon ſous une eſtompe moëleuſe. Les clairs, les demi-teintes

brillent déja ſur le papier ; la figure eſt à demi-finie : on la regarde avec complaiſance : on veut bien faire à la Nature la grace d'en comparer les traits avec ceux du deſſein. Mais qu'en arrive-t-il ? le grand feu ſe ralentit ; on ouvre les yeux ; la réflexion commence à prendre ſes droits, & l'on ſe trouve bien loin de compte. Une mie de pain, ſemée ſur tout l'ouvrage, roulée avec une eſpece de dépit, l'efface preſqu'entierement. On eſquiſſe, on opere ſur nouveaux frais ; on refait la figure. Alors, d'un crayon raiſonné, on rapproche les parties trop éloignées ; on nourrit celles qui ſont trop maigres ; on allonge celles qui ſont trop courtes ; l'on racourcit celles qui paroiſſent trop longues : les grands défauts ſont réformés. Déja la tête bien plantée ſur les épaules prend un bon tour, reçoit un joli caractere ; elle eſt coëffée de goût. Le torſe de la figure eſt dans une bonne proportion ; les extrémités ſont finement deſſinées. Bientôt tous les détails ont trouvé leur place & ſont élégamment rendus. Inſtruit à ſes dépens par un ſuccès défavorable, l'Eleve ſe

départ d'une vivacité mal entendue, dont il a été la duppe. Il prend le ſage parti de ſe rendre eſclave des vérités de la Nature ; il en étudie la ſoupleſſe, ſans en perdre de vue la ſolidité ; il en ſaiſit l'élégance, ſans en altérer la préciſion ; il en rend les effets, ſans diminuer le repos qu'elle offre à la vue ; enfin il en imite l'eſprit, ſans s'écarter de la juſteſſe des formes & des proportions, qui fait tout à la fois le mérite du Modele & de la copie qu'on en fait.

Quoique ce ne ſoit, qu'en s'aſſerviſſant aux fineſſes du Naturel que l'on parvient à la correction du deſſein, les réflexions néceſſaires pour opérer avec préciſion ne doivent pas jetter le jeune Deſſinateur dans ce goût froid & languiſſant, qui ne dit rien à l'eſprit. L'exactitude géométrique, que nous lui recommandons, la juſteſſe & la vérité qu'il lui convient d'avoir toujours en vue, doivent éclairer ſon génie, ſans le mettre aux fers. C'eſt pour le guider & non pour le contraindre qu'elles ſe chargent de le conduire ; ce n'eſt que pour le détourner des écarts

qu'il pourroit faire, qu'elles dirigent ses pas. Il ne doit rien perdre de son feu & de sa vivacité, quoi qu'il suive les inspirations du jugement & de l'exactitude. Qu'il renonce à ses préjugés, s'il en a qui soient contraires à cette maxime ! il verra que l'esprit & le beau feu de la Nature sont si inséparables de la justesse & de la vérité, que c'est par la précision avec laquelle les grands Artistes ont imité leurs modeles, qu'ils en ont fait passer l'ame & la vie sur le papier ou sur l'argile.

N. 14. Réunir le feu du Génie à la précision des contours & bien lire la Nature ; ce qu'on entend par-là.

Quels desseins renferment plus d'esprit & en même tems plus de correction que ceux de *Raphael*, *du Dominiquin*, & *du Guide* ? Quels Modeles en terre, plus spirituels que ceux de l'*Alegarde*, de *Le Gros*, & du *Puget* ? Quels Auteurs ont mis plus de précision & plus de sentiment dans les productions de leur génie ? N'en cherchons pas d'autre raison ; c'est qu'ils ont copié la Nature avec la plus exacte justesse. L'habitude qu'ils avoient contractée de l'étudier toujours avec cette judicieuse régularité, qui évalue sans servitude les plus précieuses finesses, les a

conduits à la bien imiter, en leur montrant à la bien lire.

Il y a peu de différence entre lire la Nature & lire un bon livre; mais il y en a beaucoup entre lire l'un & l'autre & les bien lire. Tout le monde lit *La Bruyere*, *Boileau*, *Racine*, *Rollin.* Une infinité de personnes parcourent successivement, avec une attention médiocre, ce qui est contenu dans ces Auteurs, depuis le titre du livre jusqu'à la fin. C'est ce qu'on appelle communément *lire.* Mais combien peu de lecteurs sentent les diverses nuances de beauté, renfermées dans un ouvrage? Combien peu distinguent les traits sublimes, des apostrophes ingénieuses; la saine critique, de la mordante satyre; les moralités respectables, des simples maximes de société; les exemples instructifs, des événemens purement curieux? Sentir, mettre à profit toutes ces variétés, voilà ce qu'on appelle *bien lire.*

Il en est de même de la Nature. Combien de jeunes Artistes la voient, la copient, sans discerner ce qu'elle a d'admirable d'avec ce qu'elle a de trivial. Combien sont assez peu éclai-

rés pour confondre ce qu'un Modele a d'élégant, avec ce qu'il offre de gigantesque; le beau simple avec le mesquin; le caractere vrai, avec des cahotemens outrés. Ils lisent la Nature; mais pour la bien lire, il faut connoître à fond l'*Alphabet* de l'Antique; c'est-à-dire, avoir médité profondément sur le rapport des belles formes de celui-ci, avec celles du Naturel que l'on copie; en saisir la noblesse & la pureté, quand le Modele nous les présente; en réformer les défauts lorsqu'on a assez de lumieres pour les appercevoir, & assez de talent pour y suppléer.

La Nature, comme nature, est toujours belle, nous en convenons. Un bras maigre est un beau bras, s'il doit être représenté tel; des parties noueuses sont belles, comme étant celles d'un Paysan ou d'un Faune. Mais la Nature, envisagée comme le modele du vrai beau, ne doit être ni noueuse, ni maigre. Elle est rarement parfaite dans les personnes qui vendent à prix d'argent l'image de leurs traits. Ce n'est que par un jugement exquis & une profonde connoissance des proportions, des

formes & des finesses de la belle Nature, qu'on peut faire le choix de ce qu'un Modele a d'élégant, de correct, de précieux, & rejetter les défauts qui le déparent. C'est là véritablement le secret de bien lire la Nature.

N°. 15.

Comparer toutes les parties du Dessein avec celles du Modele.

Par l'habitude de mesurer des plans, le Géometre s'est mis à portée d'évaluer, sans le secours d'aucun instrument, les diverses dimensions d'un terrein; tel un Dessinateur, qui s'est habitué à copier avec justesse & avec réfléxion des figures correctes, évalue les justes dimensions du Modele par le simple secours de l'œil. Pour les faire passer avec précision sur le papier, qu'il rapporte toutes ses dimensions à celle de la tête, qui est la premiere mesure de toutes les divisions du corps : qu'il compare successivement l'objet qu'il imite avec la copie qu'il en fait & les parties de sa copie entr'elles avec l'ensemble général.

C'est dans l'œil de l'Artiste que doit être le compas & l'aplomb. C'est son œil qui doit juger les distances & les grosseurs, aprécier les rapports des grandes parties & de celles qui sont délicates, assurer les lignes pa-

ralleles & les horizontales, qui fixent les points, où tous les détails doivent répondre. A-t-il arrêté l'enſemble de ſa figure par des contours exacts? Qu'il porte ſon attention aux renflemens, aux meplats des muſcles, aux ſentimens, à la flexibilité des chairs, à la légéreté, à la délicateſſe des attachemens, à la juſte dégradation des lumieres, à la richeſſe, à la beauté des détails les plus précieux!

Mais en portant l'œil de comparaiſon ſur le Modele, le Deſſinateur doit ſans ceſſe rappeller à ſon idée les premieres formes, que la vivacité de l'action lui avoit offertes, & les ſubſtituer à celles que produiſent l'affaiſſement & la fatigue. Lorſqu'on dit qu'il faut copier le Modele tel qu'on le voit, même avec ſes défauts, & les corriger enſuite ſur le Tableau par la réfléxion, on ne parle que des irrégularités, qui accompagnent aſſez ordinairement la Nature, & non de celles que la lâcheté, la pareſſe prêtent au Modele, fatigué par la violence ou par la continuité de la *poſe*.

N°. 16.

Décider avec impartialité les rapports de la copie avec l'original.

Le préjugé eſt un voile qui nous cache la vérité, ou qui nous la déguiſe. Semblable à ce verre de cou-

leur, qui nous montre tous les objets que nous regardons à travers, comme s'ils étoient du même ton dont il eſt coloré lui-même, la prévention nous maſque ſouvent les plus belles nuances de la Nature ; elle nous empêche de juger ſainement, ſi les traits d'une copie ſont conformes à ceux de l'original.

D'ailleurs les ſens ſont ſujets à ſe tromper ; ſoit que par un défaut dans l'organe, l'opération optique qui peint les objets dans la rétine ſoit imparfaite ; ſoit qu'on manque de lumieres pour bien voir avec les yeux du talent ; ſoit enfin qu'on n'ait pas aſſez de juſteſſe pour apprécier toutes les beautés du Modele, lacorrection en ſouffre & l'on n'imite qu'à-peu-près.

Ce n'eſt qu'en ſe dénuant de toute prévention & en portant un œil impartial ſur l'objet de ſes études, que le Deſſinateur peut en découvrir les fineſſes, les ſentir, les imiter. Se flatter de les appercevoir du premier coup, c'eſt prétendre deviner une énigme, ſans prendre le tems d'y rêver. On eſt trop heureux quand de profondes réfléxions les dévoilent.

Les ouvrages qui paroiſſent les

plus ſimples, parce que c'eſt avec un art infini que l'art y eſt caché, ſont ſouvent les plus difficiles à copier: telles ſont les productions de *Raphael, du Dominiquin*, & de l'Antique.

On n'arrive pas ſans des attentions ſingulieres à l'imitation de leurs rares beautés. On y parvient néanmoins par le ſecours d'une étude obſtinée. Cette pratique, d'autant plus utile, qu'elle eſt plus pénible, forme l'œil à cette juſteſſe ſcrupuleuſe, qui perfectionne les rapports & qui ne manque jamais de les bien voir, de les juger ſainement, de les ſaiſir avec préciſion, & de les rendre avec fineſſe.

Quelque difficile que ſoit l'entrepriſe, l'Eleve bien intentionné, trouvera les moyens de réuſſir. Les obſtacles les plus conſidérables ne l'effrayeront point, ſi, ſuivant les conſeils de l'Horace François, il ſçait ſe dire à lui-même: Obſtinons-nous à les combattre, à les ſurmonter:

. . . . & ſans perdre courage
Vingt fois d'un crayon ſûr retouchons notre ouvrage,
Poliſſons-le ſans ceſſe & le repoliſſons;
Ajoutons quelquefois & cent fois effaçons. (a)

(a) *Deſpreaux. Art Poët. ch. 1. vers 173.*

Que plusieurs contours viennent à l'apui l'un de l'autre, pour rencontrer le vrai que le Dessinateur cherche. L'a-t-il trouvé ? Qu'il le prononce & qu'il s'y fixe ! Il est aussi dangereux d'effacer sans cesse, que de ne réformer jamais. Son œil est-il satisfait ? la justesse à laquelle il s'est formé par l'étude des beautés correctes & l'impartialité avec laquelle il juge sa copie, le persuadent-elles que les rapports de son crayon sont conformes à son Modele ? Qu'il jouisse du plaisir de l'avoir conduite à sa perfection ! Il doit se consoler des peines & des difficultés, que son attention scrupuleuse lui a causées, par la gloire qui lui revient d'en avoir triomphé.

Si malgré les moyens que nous proposons, le Dessinateur ne parvenoit point encore à cette belle correction, qui fait l'objet de ses recherches, voici l'avis qui nous reste à lui donner : consultez des Maîtres corrects ; étudiez des ouvrages corrects ; copiez des chefs-d'œuvres corrects, c'est le seul & l'infaillible moyen de devenir correct vous-même.

ARTICLE II.

CARACTERE DE DESSEIN.

N°. 17. En quoi consiste le caractere de Dessein ?

LE caractere de Dessein consiste dans le judicieux ressentiment des contours & des parties intérieures, relativement à la nature des objets. Il ajoute de nouvelles beautés à la correction. Il en ranime les graces & leur prête le sentiment. Que seroit le Dessein sans le caractere ? Un concours insipide de traits, qui ne donneroient aucun esprit aux corps, que l'Art représente animés. Les Connoisseurs n'en seroient pas plus affectés qu'un habile Littérateur pourroit l'être de l'assemblage ennuyeux de termes corrects & de phrases régulieres, dans un ouvrage écrit sans génie & sans justesse.

Mais de quelque genre que soit le caractere de Dessein, dont on assaissonne les figures, l'on ne doit jamais passer les bornes que la Nature prescrit. Les cadencemens qui vont jusqu'à l'exagération sont aussi vicieux, que les traits uniformes qui peignent

la froideur & l'insensibilité. Chaque caractere, ainsi que chaque expression, doit avoir sa juste nuance; ce n'est point par des contorsions qu'on la rend. Il y a même quelquefois bien du sentiment à ne point trop ressentir les contours. Ceux d'un *Seneque*, d'un *Mitridate*, d'un *Germanicus* expirans; ceux même d'un *Hercule* filant aux pieds d'*Omphale*, ne doivent avoir que des cadencemens très-doux. Est-il question d'un *Achile* emporté, d'un *Oreste* furieux, d'une *Médée* inhumaine? Que le jeu des muscles produise des contours vivement ressentis! Mais on ne doit hazarder les exagérations que dans un *Sysiphe* roulant son énorme rocher; dans un *Anthée* qu'*Alcide* étouffe; dans un *Prométhée*, dont le foie est dévoré par un Vautour, &c. Les violences de la Nature n'ont point de langage mesuré; elles n'ont toutes qu'un cri.

Si les diverses expressions ont un caractere propre, on ne les rend aussi que par un stile distinctif. C'est une erreur de croire, que le beau caractere de Dessein consiste dans l'assemblage de traits jettés hardi-

ment & prononcés d'un ſtile dur & quarré. Abandonnons ce préjugé aux faux Connoiſſeurs, que l'extraordinaire éblouit. Inſenſibles aux fineſſes d'un contour coulant & gracieux, imprimé légerement, mais élégamment tracé, ils adoptent avec entouſiaſme ce qui frappe le plus leurs ſens. *Midas*, peu touché de la délicateſſe du jeu d'*Apollon*, prononça en faveur du *Satyre* qui faiſoit retentir de ſes durs accords les montagnes
N°. 18. de la Phrygie.

Qualités eſſentielles du caractere.

La ſoupleſſe & la légereté des contours ſont les qualités principales du caractere de Deſſein, parce qu'elles entrent eſſentiellement dans les vérités de la Nature. En les oppoſant à la fierté & à la touche, on fait valoir à propos les unes par les autres. Si tout eſt ſouple la ſolidité diſparoît. Tout eſt-il légérement traité? Le diaphane prend la place de la conſiſtance. Trop de fierté détruit le moëleux; tout repos eſt interrompu ſi les touches ſont trop multipliées. La fadeur & la dureté; deux extrémités également vicieuſes! Que l'Eleve ſuive un juſte milieu! Qu'il ne ſe laiſſe point emporter ni à la fougue

de l'entousiasme, qui souvent conduit au gigantesque, ni au préjugé national qui dégénére en *maniere*, & qui nous ferme souvent les yeux sur de véritables beautés, que l'on refuse de sentir, par la seule raison qu'elles sont étrangeres. Le beau caractere de Dessein est de tous les Pays & de toutes les Ecoles. L'imitation du Naturel est son objet principal. Pourquoi ne regarderoit-t-on pas avec autant d'admiration le caractere de dessein dont *Vandeik, Jordans & Solimen* ont embelli leurs plus précieux ouvrages, que celui dont *Le Guide, Lanfranc* & *Carle-Marat* ont enrichi les leurs.



ARTICLE III.

GOUT DE DESSEIN.

N°. 19.

Ce que c'est que le goût de Dessein.

LE goût de Dessein est ce tact éclairé que l'Artiste imprime sur son ouvrage, relativement aux indications de la Nature. C'est, pour ainsi dire, le langage de son crayon, l'accent de sa main. Ce mérite qui paroît purement méchanique ne l'est

qu'en apparence ; l'eſprit y a beaucoup de part, & quoiqu'il ſoit indépendant de l'exacte vérité, il n'eſt pas ſans valeur. Je vois la tête d'un *Jupiter* ou d'un *Apollon* ; qui n'a ni nobleſſe ni majeſté ; mais elle eſt faite avec verve, avec un ragoût infini. J'y apperçois l'ame ; elle me parle comme tête ; quoiqu'elle ne me tienne pas les propos convenables à une Divinité. Ce n'eſt pas une tête de beau caractere ; c'eſt une tête de goût. L'eſprit, dont elle eſt aſſaiſonnée, eſt ſi intéreſſant qu'il m'éblouit, qu'il ne me laiſſe pas le tems de m'appercevoir qu'elle manque de vérité & du ſentiment qui lui conviendroit. Elle eſt belle dans ſon genre ; je l'admire ; elle m'enchante ; mais je n'en priſe que le goût délicieux.

N°. 20. Il peut y avoir du goût dans un Deſſein ſans caractere.

N°. 21. Ce que c'eſt qu'une figure de goût.

Il eſt un bon & un mauvais goût ; nous ne parlons point de ce dernier ; l'autre eſt digne d'éloges, puiſqu'il n'eſt autre choſe, ainſi que nous venons de le remarquer, que ce tact qui décéle l'eſprit de l'Artiſte dans ſa façon d'opérer. C'eſt un organe du génie, dont on juge mieux par ſentiment que par diſcuſſion ; diſons

tout

tout : c'eſt une lumiere intérieure qui nous éclaire avec vivacité & avec délicateſſe ſur les beautés du Naturel.

Il eſt difficile de définir la marche du goût, d'en détailler les principes aux yeux de ceux que la Providence n'a point doués de ce bienfait. Cependant les ſignes diſtinctifs que nous appercevons dans les Deſſeins de ce genre, ſortis de la main des grands Maîtres, nous ſuggerent, en quelque ſorte, l'art de mettre du goût dans un deſſein.

On remarque à cet égard ſur leurs Ouvrages, des fiertés répandues à propos dans les contours & des brillans dans les lumieres, qui font diſparoître toute monotonie. A ces réveillons placés ſur la tête des os & ſur le reluiſant des membres charnus, ſont aſſociées des fraîcheurs dans les demi-teintes, des vigueurs dans les ombres, d'autant plus ou moins ſenſibles, qu'elles ſont plus ou moins voiſines du jour qui les produit.

L'œil connoiſſeur découvre dans ces chefs-d'œuvres du goût le ſtyle quarré, méplat, flou, arrondi, que le Sculpteur habile imprime ſur ſon

modele, ces travaux du poulce, promené ſur toutes les parties du ſens des muſcles, ces touches lâchées avec art, qui forment de certains *laiſſés*, des indéciſions, des négligences raiſonnées dans les tournans de la figure.

Dans toutes les parties du Deſſein, les objets ſe colorent les uns ſur les autres, & les formes principales ſe détachent par des effets ſucceſſivement variés. Enfin on y admire des traits répétés, des coups de crayon portés avec une ſorte de groſſiereté dans les parties ſaillantes, & dans celles qui fuyent des détails preſque effacés, qui jettent dans l'ouvrage un aſſaiſonnement merveilleux.

Ce qui met la perfection à une figure de goût, c'eſt l'ame & le ſentiment que l'on donne à la tête. L'Art doit y réunir les principes de la correction & du caractere à ceux du goût. Que les traits en ſoient exacts! Qu'une expreſſion décidée prenne une nouvelle force par l'aſſortiment d'une coëffure ſinguliere! Que les cheveux en ſoient librement traités, & qu'enfin tous les ornemens, tous les ob-

jets qui l'environnent, relevent par une manœuvre libre, franche, heurtée le moëleux des carnations !

Ainſi que la vertu, le mérite d'un ouvrage ſe trouve entre deux extrémités, également blamables. Les vertus outrées dégénerent en vices ; les maximes du goût trop exagérées conduiſent à la *Maniere*. C'eſt ici une imperfection qu'il eſt auſſi dangereux de ne pas connoître que de pratiquer. Elle fait ſouvent illuſion. L'Artiſte novice la prend pour le goût ; mais elle n'en eſt que le maſque. Eh ! combien de demi-connoiſſeurs ne s'y trompent-ils pas ?

N°. 22. Dangers de la Maniere priſe en mauvaiſe part.

La *Maniere* eſt un aſſortiment incorrect de traits exagérés & de formes outrées.

Cette définition dit aſſez que par *Maniere* nous n'entendons pas ici la façon d'opérer, le ſtyle qui diſtingue un Maître d'un autre Maître ; car dans ce ſens chacun a *ſa maniere*, & ſuivant le plus ou le moins d'intelligence & de connoiſſance qu'il a des principes & de la pratique de l'Art, cette maniere devient bonne ou mauvaiſe.

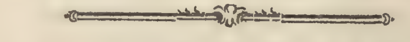
Avoir une *maniere* & avoir de la

maniere ſont deux choſes très-différentes. Quoique la Nature n'ait point de maniere, & qu'on appelle un ouvrage ſans *maniere* celui qui reſſemble parfaitement au vrai, on appelle une belle, une grande maniere le *Faire* de ceux qui l'imitent dans un ſtyle ſçavant. Ainſi l'on dit que *Michel-Ange*, *Annibal Carache* ont deſſiné de grande maniere. C'eſt un éloge que la *Maniere* priſe dans ce ſens : elle n'eſt qu'une élégante exagération de la vérité. Mais quel reproche ne fait-on pas à un Deſſinateur, lorſqu'on dit de lui : qu'il met de la *maniere* dans tout ce qu'il fait : qu'il eſt *manieré* dans ſon trait, dans ſa manœuvre, dans ſes effets ? On fait entendre qu'il ſort en tout du ton de la Nature ; que ſes contours ne ſont point juſtes, que ſon crayon n'eſt point manié du ſens des muſcles, que ſon clair obſcur eſt altéré ; & que ſans égard au mouvement, à la diſpoſition, au caractere de ſa figure, il l'a rendue d'après le Naturel avec auſſi peu de vérité, que s'il l'avoit faite de génie.

Le moyen d'éviter un vice, que l'on a intérêt de fuir, eſt de prati-

quer le contraire de ce qui peut nous y faire tomber. Il eſt donc d'une extrême importance, que le Deſſinateur étudie toujours le vrai avec l'intention décidée d'en dévoiler les plus précieuſes fineſſes, & de les rendre avec le plus grand ſoin. Qu'il laiſſe aux Maîtres de l'Art ce ſtyle prompt & hardi, cet uſage de faire paſſer ſur le papier, en quatre coups élégans, tout l'eſprit de la Nature! Ils ſe ſont familiariſés depuis long-tems avec elle; ils la ſçavent, pour ainſi dire, par cœur; il leur ſuffit pour la bien rendre, de s'en rappeller par une note les principales vérités. L'Eleve a beſoin d'une étude plus profonde; il doit s'aſſervir aux moindres détails, ſans jetter néanmoins du meſquin dans ſon ouvrage. Il ſaiſira d'abord les indications capitales du Naturel, tant par rapport aux belles proportions du tout enſemble, qu'aux formes élégantes des parties de détail. Il étudira enſuite les moyens de rendre ſous un beau crayon le moëleux des carnations; & pour imiter la rondeur de la Nature, il ſaiſira avec la plus ſcrupuleuſe attention les divers accidens de lumiere, de demi-

teinte, d'ombre & de reflets, que lui présente le Modele. L'habitude de l'étudier ainsi avec une précision sévere, en grave profondément les vérités dans la mémoire. On s'accoutume à bien voir la Nature. Est-il d'autre moyen pour la bien imiter ? Le commerce utile que l'on a avec elle donne du dégoût pour tout ce qui ne lui ressemble pas. Il empêche de tomber dans ce style faux & barbare, si capable de deshonorer ceux qui ont l'aveuglement de l'adopter, & l'affectation d'en faire trophée. Après la honte d'être ignorant, rien n'est plus injurieux à l'Artiste que le titre de *manieré*.



ARTICLE IV.

PRINCIPES DU DESSEIN,

FONDÉS SUR LES VÉRITÉS DE LA NATURE.

N°. 23.

Importance de l'Etude de la Nature.

ON distingue ordinairement les vérités de la Nature qui lui sont propres, de celles qui ne lui sont qu'ac-

cidentelles. La souplesse, l'ame, l'expression sont du premier genre : on ne la conçoit point sans ces attributs. Mettons au nombre de ses vérités accidentelles les sentimens de chair, les contrastes, les effets dont on l'assaisonne. Une figure qui est debout, dont les parties sont isolées, qui se soutient uniquement par sa pondération, & qui n'est éclairée d'aucun jour artistement menagé, est la Nature dépouillée de ces vérités, qui la rendent si intéressante.

N°. 24. Conformément à l'Antique.

Sans la connoissance de l'Antique on court risque en étudiant la Nature de n'en saisir que le mesquin, ou par une exactitude vicieuse de se livrer à une imitation peu noble. C'est ainsi que des Maîtres, d'ailleurs célébres, des Ecoles d'Allemagne & de Flandre, ont épousé un caractere de Dessein, qu'on ne citera jamais pour modéle. Mais si l'on risque, sans la connoissance de l'Antique, de tomber dans cette exactitude blamable, il n'est pas moins dangereux de donner à son ouvrage un caractere dur & froid. C'est ce qui arrive lorsqu'en étudiant l'Antique, on n'est pas assez en garde contre la roideur de la ma-

tiere, & que l'on imite jusqu'à l'immobilité, que la plûpart de ses Statues présentent.

Où trouver le contre-poison salutaire à ces pratiques vicieuses ? C'est en vérifiant, par l'examen des mouvemens de la Nature, les réflexions qu'on a faites sur l'élégance des contours de l'Antique ; c'est en associant à la noblesse des formes qu'inspirent les chefs-d'œuvres des Grecs & des Romains, ces délicatesses moëleuses, ce dégagement animé, que les muscles & les chairs produisent dans leurs actions.

N°. 25. Vérités propres à la Nature.

Souplesse.

De ces cadencemens répandus dans les parties du corps qui en sont susceptibles, naît cette souplesse, qui donne des graces infinies à la Nature : prérogative sans laquelle une tête, une figure ressemblent à un bloc de marbre sans mouvement, & n'ont ni ame ni esprit.

Que la souplesse, si justement requise pour les graces de l'imitation & pour les charmes du prestige, ne jette pas cependant le Dessinateur dans cette espéce de dislocation vicieuse, qui fait disparoître la solidité de la machine animale. En se

rappellant les principes de l'Ostéologie, il se souviendra que les os sont dessous les chairs; qu'ils ne sont flexibles que dans leurs articulations, & il sentira qu'il y a du danger de les faire paroître brisés, lorsqu'à leur préjudice on donne une souplesse outrée & un mouvement exagéré aux muscles & aux membres d'une figure, qui ne doivent avoir qu'un léger cadencement.

Qu'il évite de prêter à son ensemble ce tortillement affecté que la Nature dément & qui est un des plus grands vices de la *maniere*. La souplesse consiste bien plus dans la disposition naturelle & facile de toutes les parties, que dans les travaux auxquels on asservit tous les muscles. C'est altérer leur mouvement que de les trop tourmenter. Que les figures soient souples sans affectation! C'est le moyen de leur donner cette ame, cette expression, qui les rend si admirables dans la belle Nature.

L'ame d'une figure n'est autre chose que la flexibilité de tous ses membres, convenable à son action. Envain s'efforceroit-on de donner à un *Héros* ou à un *Athlete*, des pro- N°. 26. Ame.

portions élégantes, des contours corrects & vrais; leur manque-t-il ce tour, cet esprit, cette agilité, qui mettent en jeu les parties du corps pour concourir à exécuter les intentions de l'ame? Ils ressemblent l'un & l'autre à ces copies soigneusement caressées, qui ne tiennent rien de l'original. Le Dessinateur répand-il dans son ouvrage par une attitude animée, par des formes souples, & par une touche spirituelle, le feu dont *Prométée* vivifioit les siens? Ce n'est pas l'imitation d'*Alexandre* ni de *Jason*, que je vois dans son Dessein; c'est le conquérant de l'Asie, c'est le Héros de la Colchide lui-même, qui par ses gestes animés, fait sentir ce qu'il ne sçauroit faire entendre par sa voix. Ses mouvemens suppléent à son silence & produisent aux yeux du Spectateur l'équivalent de l'expression.

Ce seroit ici le lieu d'exposer les maximes propres à cette partie intéressante du Dessein. Mais comme nous nous proposons de la traiter avec des détails convenables à l'importance du sujet, nous les dévoilerons à la fin de cette premiere Partie.

Nous mettons au premier rang des vérités accidentelles de la Nature, le sentiment des chairs occasionné par l'action des parties qui se pressent les unes les autres. Ces effets si ragoûtans, qui donnent la vie aux figures, ont été l'un des plus chers objets de l'attention du *Correge*, de *Rubens*, du *Bernin* & de *Puget*. Tantôt ils retracent un Lion, qui déchire, qui arrache avec ses griffes la cuisse de *Milon*; tantôt c'est un enfant qui comprime le sein de la *Charité* qui l'allaite. Ici c'est l'*Ignorance* terrassée qui par le mouvement de ses bras enchaînés derriere le dos, & par une attitude forcée comprime les muscles de son torse, & leur occasionne des gonflemens extraordinaires; là c'est *Hercule* qui pour étouffer *Anthée* le serre si violemment, que ses bras semblent rentrer dans le corps du fils de la *Terre*.

N°. 27. Vérités accidentelles de la Nature.

L'art d'animer ainsi les parties de maniere qu'elles produisent ces accidens heureux, n'est pas moins convenable aux figures de repos qu'aux figures d'action. Si dans celles-ci les sentimens de chair concourent à la vivacité des mouvemens, ils servent

N°. 28. Sentimens de chairs.

dans les autres à balancer l'inaction, qui jette souvent dans de très-beaux ouvrages quelque sorte de froideur.

Une précaution non moins importante doit suggérer de ne point saisir dans la Nature ces plis qu'occasionne une trop grande abondance de chairs, & qui formant des noirs dans les parties lumineuses, loin de prêter des graces aux figures, altérent celles qu'elles pourroient avoir d'ailleurs.

Parmi les singularités pittoresques qu'offre cette vérité accidentelle de la Nature, on doit particuliérement observer, que la partie qui presse se colore, pour l'ordinaire, sur celle qui est pressée & qu'elle porte sur elle une ombre vigoureuse, tandis que du coté du jour elle est detachée en demi-teinte, par une lumiere piquante.

N°. 29. Contrastes.

Les contrastes relatifs au Dessein, doivent être regardés ou comme la régle des graces d'une figure, ou comme le principe de sa solidité. Considerés sous le premier point de vûe, ils consistent dans les oppositions des traits, des lumieres, & des touches.

Que les contours, s'enchaînant les uns les autres dans une progreſſion ſucceſſive & cadencée, ſe contraſtent dans leur vis-à-vis ! Qu'ils préſentent les renflemens oppoſés aux méplats, la ſoupleſſe à la fermeté, les cavités dans les endroits des articulations aux traits circulaires qui les enveloppent ! Qu'ils ſoient légérement formés du côté de la lumiere, fiérement prononcés du côté des ombres, ſur-tout dans les parties ſaillantes, & artiſtement indécis dans celles qui fuyent !

Que les maſſes de lumiere ſoient oppoſées à celles de demi-teinte & celles-ci aux maſſes de brun dans une eſpéce d'équilibre ; néanmoins, que le volume des maſſes d'obſcur ſoit ordinairement plus étendu que celui des demi-teintes & celui-ci plus conſidérable que celui des maſſes de clair ! Que les unes & les autres ſoient reveillées par des teintes vierges & piquantes, à raiſon de leur nature ! Dans la maſſe de lumiere on peut jetter un ton plus vif, dans la partie de demi-teinte une nuance plus fraîche, & dans les ombres une fierté plus vigoureuſe que la maſſe même.

Que la maniere dont les carnations ſeront traitées faſſe oppoſition avec le *faire*, dont on peint les corps moins délicats & les objets plus groſſiers qui les environnent ; ceux-ci ſeront touchés, heurtés plus bruſquement. Un crayon plus ſoigné, plus nourri, portera ſur les chairs des touches plus fondues, plus nettes, moins prononcées, & ſon maniement aura pour objet capital l'arrondiſſement des parties ; celles qui ſont méplates y conſerveront leur moëleux. Quelques variétés que le Deſſinateur ménage dans ſa manœuvre, quelques oppoſitions qu'il pratique dans ſes touches, il doit eſſentiellement avoir en vue
N°. 30. l'harmonie du tout enſemble.

Ponderation. Ces principes n'auroient qu'une médiocre valeur, s'ils n'étoient appliqués à une figure qui réunit dans ſa poſition les maximes de la ſolidité ; c'eſt-à-dire dont l'atitude préſente un balancement & une variété ſagement ménagée dans toutes les parties du corps. Ces contraſtes doivent être amenés avec tant d'adreſſe que l'affectation ne paroiſſe point y avoir de part, & que les oppoſitions les plus ſenſibles ſemblent être l'effet de

la Nature plutôt que l'ouvrage de l'Art.

C'eſt de cette regle, preſcrite pour donner de la grace aux objets qui agiſſent naturellement, qu'on a formé celles qui n'ont pour but que de conſerver la ſolidité, l'équilibre des figures. Les principes de cet équilibre, ne ſont pas différents de ceux de la pondération. On peut les réduire à cette remarque importante : la ligne centrale ſur laquelle poſe la figure, en doit partager le poids en deux parties égales; de maniere que ſi elle eſt debout, & qu'elle poſe ſur ſes deux jambes, la ligne centrale doit partir de la foſſette du col, & tomber perpendiculairement ſur le milieu de la ligne, contenue entre les deux pieds.

Mais ſi la figure portant ſur la hanche ne ſe ſoutient que ſur un pied, c'eſt au centre de ce pied que doit répondre la ligne de pondération qui partira de l'entre-deux des clavicules. Il eſt indifférent que l'équilibre ſoit ménagé par le balancement des parties de la figure, ou par la médiation des corps étrangers; il ſuffit que

des deux côtés de la ligne centrale il ſe trouve un poids égal.

Les perſonnages qui courent à vent contraire ne ſont point ſujets à cette loi ; non plus que ceux qui ſont violentés par une force majeure ; parce que la puiſſance contre laquelle ils luttent , les ſoutenant même lorſqu'ils perdent l'équilibre , ils ſe trouvent diſpenſés de la regle qui veut , que pour ménager la ſolidité d'une figure , on place le centre de la péſanteur ſur la même ligne , où ſe trouve le membre ſur lequel elle poſe.

N°. 31. Effets.

Quoique les principes des effets ſoient écrits dans la Nature , il faut pour les y lire & les imiter exactement faire attention , que ſoit qu'on éclaire une figure du jour naturel ou d'une lumiere artificielle , il doit y avoir un premier clair qui domine tous les autres. Ce jour principal doit être placé ſur la partie la plus propre à le recevoir d'une maniere large. Il ne doit point être répété ; mais on doit le rappeller ſur la figure par des échos diagonalement diſpoſés , qui empêchent qu'étant ſeul , il

ne produiſe une certaine crudité déſagréable.

La principale lumiere étant ainſi bien diſtribuée, on aura ſoin de la faire valoir par de grandes parties de demi-teintes, qui la ſurpaſſent en volume. Pour lui donner le dernier piquant, on l'accompagnera de maſſes d'ombre qui équivalent en étendue, & le volume que la lumiere occupe & celui qu'occupent les demi-teintes.

Nous prévenons le Lecteur, & ſurtout les jeunes Artiſtes que par maſſes d'ombre nous n'entendons pas ici des maſſes noires, mais de ſimples privations de lumiere ou parties ſourdes, qui tiennent leur vigueur de leur étendue plutôt que de leur obſcurité. Elles doivent être toujours relatives à la vivacité du jour qui les produit, à la diſtance d'où ce jour agit ſur elles & aux reflets qui les environnent. Ainſi les ombres en pleine campagne ou dans les airs ſont vagues & légeres; elles ſont plus ſourdes, plus ſolides dans les endroits fermés, mais elles ne ſont noires que dans les caveaux. Les ombres trop obſcures rendent l'ouvrage triſte, ſombre, diſgracieux; les ombres vagues

le rendent aimable , vigoureux & vrai (*a*).

Les reflets néceſſaires au parfait arrondiſſement des corps ſeront placés dans les parties tournantes. Comme ils ne ſont que la réverbération des rayons de ce qui les environne, ils ſeront d'autant plus vifs quils ſeront produits par une lumiere plus brillante. Ils ſe perdront dans l'ombre, lorſqu'ils ne ſeront occaſionnés que par une foible lueur. Obſervons que les reflets étant les lumieres des parties ombrées, ils doivent être placés ſur le milieu des corps pour en former l'arrondiſſement ; ainſi qu'on

(*a*) L'Auteur ne prétend point borner à ce principe tous les effets du Deſſein, encore moins ceux de la Peinture : ce ſeroit leur nuire que de vouloir les limiter. Il n'expoſe ici ce précepte que comme une maxime particuliere ſuſceptible de modifications, & d'après laquelle les Artiſtes ingénieux peuvent former les diverſes combinaiſons de rapports & de nuances, que leur induſtrie leur ſuggerera ſuivant l'intérêt du Deſſein, ou le caractere du Tableau. Qu'ils n'oublient jamais en ſuivant cette regle, que les maſſes brunes tirant leur vigueur de leur étendue plutôt que de leur obſcurité, comme il eſt dit dans le texte, doivent être d'autant plus vagues qu'elles ſont plus larges. Il s'en ſuivra que plus les maſſes brunes ſeront grandes, plus le Tableau ſera lumineux & ſuave, ſans manquer d'être vigoureux. Cette propoſition qui d'abord paroît tenir du paradoxe devient une vérité décidée lorſqu'on l'approfondit.

y place les lumieres dans les parties éclairées par le jour.

Les lumieres, les demi-teintes, les ombres & les reflets auront leur éclat, leur fraîcheur, leur force & leur beauté, relativement au voisinage, ou à l'éloignement du principe qui les produit.

Qu'il y aye toujours une demi-teinte entre les lumieres & les ombres, crainte que l'union de ces deux modifications opposées ne produisent des duretés dans un Dessein. Il est néanmoins des occasions où l'ombre peut trancher fierement sur la lumiere; mais ce n'est guere que lorsque deux corps contigus agissent l'un sur l'autre.

Que les ombres portées soient plus fortes que celles des objets qui les portent; & que leur force soit altérée dès quelles recevront quelques reflets, ou du sol de la terre, ou des corps qui leur sont voisins!

Tous les objets se détacheront de leur fond par des partis décidés. Leurs contours & leurs détails ne seront prononcés qu'à raison de la lumiere qui les éclaire. Ce n'est pas toujours la partie la plus proche de l'œil du Spec-

tateur qui doit être la plus arrondie, la plus recherchée ; c'eſt celle que le jour frappe de l'éclat le plus lumineux.

On ne doit jamais affecter de détourner les lumieres & les ombres des endroits où la Nature les place. Envain voudroit-on prétexter la ſingularité de quelque accident pittoreſque, & faire valoir le droit & les licences du Génie ; le beau ne conſiſte que dans le vrai. S'il eſt des effets qui partent d'un autre principe, fuſſent-ils ſéduiſants, ils n'offrent que des beautés factices & manierées. Le preſtige, la fauſſe illuſion n'ébloniſſent point les vrais Connoiſſeurs.



ARTICLE V.

PRINCIPES DU DESSEIN,

FONDÉS SUR LES BEAUTÉS DE L'ANTIQUE.

LE bel Antique doit être ordinairement regardé comme le modele du vrai beau. Il éleve nos idées en nous

dévoilant le noble, le grand, le sublime de la Nature, dans tous les âges, dans tous les états, dans les sexes divers. Enfin il nous éclaire sur l'élégance des proportions & sur la beauté des formes.

Le choix & la réunion que les Grecs & les Romains faisoient, de ce qu'il y avoit de plus parfait dans le Naturel, les mirent à portée d'enfanter des chefs d'œuvres de Sculpture, qui servent aujourd'hui à ce Naturel d'objet de comparaison. L'on peut avancer hardiment, d'après l'expérience, que les belles proportions d'une femme & d'un homme, envisagées relativement à l'Art du Dessein, ne sont plus ou moins admirables, qu'à raison du plus ou du moins de rapport qu'elles ont avec celles de l'Antique. Il en résulte l'importance d'étudier d'après ces rares modeles l'assemblage des perfections, que le Naturel même n'offre jamais d'une maniere aussi complette.

N°. 32. Figures de la premiere jeunesse.

Les beautés qui conviennent à la jeunesse sont rendues avec la derniere précision dans les figures de *Castor* & *Pollux*. Une peau fraîche, moëleusement étendue, y recouvre

une chair ferme. Les formes en ſont grandes, ſimples & dans une proportion légere, ſvelte & élégante. Une graiſſe, modérément ſenſible, donne à toutes les parties cet arrondiſſement, cet air fleuri, qui caractériſe le printems de l'âge. Attachemens fins, petits genoux, extrémités délicates, contours qui ne ſont ni trop ſimples, ni trop reſſentis, cadencemens ſouples, reluiſans doux, ombres légeres; voilà le ſtyle dans lequel doivent être traitées les figures de l'âge & de l'état de *Caſtor* & *Pollux*.

Veut-on deſſiner un Dieu *Hymenée*, un *Adonis*, un *Endimion*, un *Paris*, un *Hippomene*? Que l'on conſulte ce grouppe, on y trouvera toutes les beautés convenables aux perſonnes de leur âge.

N°. 33.

Figures d'un âge plus avancé.

Les mêmes ſecours pour des figures d'un âge plus formé & d'un état auſſi noble, ſe préſentent dans *Appollon* & dans *Lantin*. Les beautés y ſont à-peu-près les mêmes. Les proportions n'en ſont qu'un peu plus grandes, les formes tant ſoit peu plus décidées; les muſcles plus nourris; les articulations plus prononcées. Les

maſſes de chair y ſont auſſi moëleuſes, auſſi arrondies, elles ſont toutes faites avec peu d'ouvrage. La lumiere les parcourt ſans interruption; aucun pli ne les altére; tout s'y reſſent de la nobleſſe, de la dignité des ſujets. Tels on deſſinera les *Achile*, les *Hector*, les *Ajax* & tous les perſonnages auxquels on voudra imprimer un caractere d'Héroïſme.

A ce caractere noble & ſvelte, le Deſſinateur veut-il oppoſer la maturité, la force d'un tempéramment plus robuſte & d'un âge plus avancé? Veut-il retracer un *Liſimacus* où un *Samſon*; leur donner cet air terrible, vette vigueur ſinguliere capable de terraſſer les bêtes feroces, ou de faire croûler les voutes d'un édifice? l'Antique a pourvu au modele qui lui convient. Elle a fait choix de ce que les plus robuſtes habitans de la Grece avoient de noble & de nerveux. Elle en a compoſé l'*Hercule*. Ce chef-d'œuvre, unique dans ſon eſpéce, préſente des formes impoſantes par leur grandeur, des muſcles reſſentis ſans cahotemens, des attachemens articulés ſans ſéchereſſe, & de ſçavantes exagérations bien moins juſ-

N°. 34. Figures de force.

tifiées par l'élévation du ſite pour lequel cette figure avoit été deſtinée, que par le caractere de force, de fierté & de terreur, que ſon aſpect retrace. Il n'eſt perſonne en effet qui en examinant la conformation de ce Héros, ne s'imagine que ſi les muſcles de ſon corps, qui pétillent à travers ſa chair moëleuſe, alloient être mis en jeu par quelque motif de colere, de vengeance, ou par quelqu'autre acte violent, il ne fût capable d'étrangler le Lion de Némée, d'exterminer l'Hydre du Marais de Lerne, & de ſoutenir le Ciel ſur ſon dos.

N°. 35. Figures d'action.

A-t-on une figure d'action à repréſenter : *Cocles*, qui ſeul arrête une Légion des troupes de *Porſenna* ; *Théſée* qui terraſſe le *Minotaure*, *Jaſon* qui brave la fureur des *Taureaux* ? Que ſous un crayon exact on étudie le *Gladiateur*. On y découvrira les graces & la vigueur de l'âge viril : Muſcles nourris, articulations reſſenties, air de tête fier, extrémités prononcées. L'on y appercevra une proportion des plus élégantes, occaſionnée, non-ſeulement par l'extenſion des membres qui agiſſent, mais encore

core par la *ſvelteſſe* qui leur eſt propre ; une progreſſion ſucceſſive de parties ſubordonnées ; les plus grandes tirent leur valeur des petites qui leur ſont oppoſées, & les petites tirent à leur tour leur valeur des moindres qui les ſuivent. On y apprendra comment les muſcles qui s'éloignent de leur principe s'allongent & s'aplatiſſent ; comment ceux que la violence de l'action rapproche de leur origine ſe gonflent & ſont en contraction ; & comment dans ces actions violentes les tendons, retirés avec force par les muſcles qu'ils attachent aux os, ſe font appercevoir d'une maniere ſenſible à travers la chair & la peau qui les couvrent. Enfin on y dévoilera ce principe de pondération qui preſcrit que pour la ſolidité de la figure le centre de la péſanteur ſoit placé ſur la même ligne où ſe trouve le membre qui ſoutient. Dans le *Gladiateur* le creux de la foſſette porte à plomb ſur la cheville du pied, ſur lequel la figure poſe. N°. 36.

Quoi qu'il ſoit très-difficile de trouver raſſemblées dans la Nature les beautés des Statues antiques, dont nous venons d'expoſer les détails, il

Figures dans des ſituations violentes, forcées, ou volontaires.

ne ſeroit pas abſolument impoſſible de les y rencontrer : nous ne ſçaurions en dire de même de celles qu'offre le grouppe du Laocoon. Où trouver l'image vraie de tels caracteres ? Quel Modele peut exprimer de ſang-froid les plus cruels tourmens de l'ame & du corps, & les manifeſter par un ſentiment factice ? Quel homme aſſez robuſte, s'il pouvoit agir comme s'il les ſentoit en effet, pourroit être long-tems dans la contraction la plus violente ? Quel Artiſte aſſez vif, aſſez prompt, pourroit ſaiſir d'un coup d'œil ces mouvemens convulſifs, & en tracer ſur l'argile ou ſur le papier une empreinte fidele, à moins d'avoir les connoiſſances profondes que poſſédoient les Auteurs de ce Chef-d'œuvre ?

La douleur mortelle que reſſent le *Prêtre de Neptune* à l'aſpect du danger où ſont ſes enfans, l'horreur que lui inſpire ſon propre péril & les tourmens corporels qu'il ſouffre, font une révolution extraordinaire dans tous ſes muſcles. Les contours en ſont néanmoins coulans, quoique très-prononcés. Les renflemens en ſont ſoumis à ces méplats, qui concourent

à l'expreſſion & au caractere, en faiſant paroître le muſcle plus large ſans l'altérer. Les tendons & les nerfs, les fibres même, ces petits filamens dont les chairs & les muſcles ſont tiſſus, la tenſion de la peau, le gonflement des veines dans les parties où le ſang ſe porte avec rapidité, le tour, le ſentiment de la tête, les articulations vivement prononcées dans toutes les extrémités, comme le ſont les principaux détails & les divers travaux des bras, des jambes & du torſe, tout peint les douleurs exceſſives de l'infortuné *Laocoon*.

Ses enfans, moins occupés du péril où ils ſe trouvent, moins tourmentés par la douleur, ſont auſſi dans des agitations moins violentes. L'un d'eux, mordu par le Serpent, eſt dans une eſpece de roideur. Preſque tous ſes membres font un même effort pour s'éloigner du point, où la morſure fixe la douleur; l'autre, plus libre dans ſes mouvemens, ſemble ne chercher qu'à ſe débarraſſer du lien qui l'enchaîne.

Qu'il s'en faut que leurs muſcles & toutes les parties de leurs corps ſoient dans des agitations auſſi vio-

lentes que celles de leur pere ! Mais l'expreſſion de leurs têtes eſt preſque auſſi vive. L'ame agitée de tourmens à l'aſpect des ſimples périls, même avant que le corps ſouffre, exprime par un effroi ſubit la premiere impreſſion que fait ſur elle la crainte des malheurs. Cette impreſſion ſe communique au cœur par le concours violent des eſprits animaux, qui ébranlant les reſſorts les plus délicats de la Nature, agitent l'homme de mouvemens divers. Ces mouvemens paſſent du cœur aux muſcles, aux tendons, aux nerfs ; des nerfs aux fibres, aux arteres, aux chairs, & ne laiſſent pas la moindre partie du corps dans ſa ſituation naturelle.

Les ſentimens de l'ame ſe peignent ſur la phyſionomie. Il convenoit donc qu'une terreur commune au *Prêtre de Neptune* & à ſes deux enfans éclatât ſur leur viſage ; & que l'émotion cauſée par la douleur ne ſe répandant ſur le corps que par des nuances relatives, les tourmens fiſſent le plus grand effet ſur celui du pere, où les eſprits animaux en avoient porté la plus douloureuſe impreſſion.

Le groupe de *Luteurs* antiques présente un genre de beautés, qui mérite une attention particuliere. Ces deux figures réunissent ce qui distingue l'action forcée, mais volontaire, de l'action forcée, mais involontaire.

Le mouvement forcé volontaire est celui, qui par un acte libre met les muscles dans la contraction convenable à la vivacité de l'action. L'involontaire est celui par lequel l'homme agit forcément à raison d'une puissance majeure qui le violente.

Dans la premiere situation, la Nature fait simplement des efforts pour prévenir, surmonter, ou repousser les obstacles; dans la seconde, elle se livre aux convulsions, & n'a plus rien qui se ressente du naturel. Il y a entre ces deux mouvemens la même différence que celle qui se trouve entre les contorsions d'un *Possédé* & les efforts d'un *Gladiateur*. Dans celui-ci les muscles pétillent, il est vrai, mais son attitude est toute naturelle; dans l'autre, les muscles paroissent déplacés; tout est outré dans son attitude & dans son expression.

Celui des Luteurs qui terrasse son adversaire, présente dans toutes les

parties de ſon corps cette exagération réfléchie, ces contractions raiſonnées, ces violences convenables, que la Nature produit en pareil cas dans tous les hommes bien organiſés. Le rival terraſſé eſt au contraire dans une contorſion convulſive. Une partie de ſon eſtomac comprimé ſur ſa cuiſſe, ſon bras droit forcément retourné en arriere & roidement étendu, ſont de ces accidens auxquels on ne s'accoutume point. On doit néanmoins les trouver admirables, lorſqu'on refléchit qu'ils ſont l'effet d'une puiſſance qui tirannise la Nature.

Les exagérations deviennent ici des beautés, parce qu'elles ſont motivées & juſtifiées par une ſituation involontairement forcée. Quelque extraordinaires qu'elles ſoient, elles n'alterent point la ſolidité des parties violentées. Les muſcles s'y préſentent dans une marche contre laquelle on ſeroit tenté de ſe récrier, nous en convenons; mais les os y conſervent toujours leur forme & leurs effets.

N°. 37. Figures dans le genre gracieux.

Des beautés d'un genre bien différent ſont offertes dans les repréſentations que les Grecs nous ont tranſmiſes de leurs Héroïnes & de

leurs Déeſſes. Nous tenons d'eux le vrai modele des Graces. *Venus* ſortit-elle plus parfaite du ſein des eaux que l'eſt celle de *Medicis* ? La pureté de ſes contours, le moëleux de ſes carnations ne ſupportent que de légers cadencemens. Ses épaules ſont peu larges, ſes hanches ſont plus nourries ; des genoux un peu gros lient ſes cuiſſes charnues avec ſes jambes, qui ſont couvertes de graiſſe dans la partie ſupérieure, mais très-fines à l'endroit de la cheville, où elles s'uniſſent à des pieds mignons. Une gorge ferme, arrondie en tout ſens, un ventre modérément applati, une chûte de reins ſouple & pleine de graces, des bras potelés, des poignets délicats, un col ſvelte, une tête noble, ſpirituelle, agréable & d'un ovale parfait, une peau tendre, mille agrémens répandus ſur les parties les plus charnues, & formés par de petits creux, par des plis de chair que cauſe le mouvement preſque imperceptible des muſcles ; telle eſt l'image de la *Beauté*, dont l'Antique fournit d'innombrables modeles. Telles on retracera les *Euphroſines*, les *Pomones*, les *Andromedes* & les *Hebés*.

Qui eſt-ce qui ignore que les ſages Payens eux même, qui diſoient que la Beauté eſt la vive image des Dieux, avoient pour maxime qu'elle ne doit pas les faire oublier ? Heureux donc les Artiſtes qui prendront ſoin d'éviter les piéges cachés dans ce champ de fleurs, & qui dans la marche de leurs études & la conduite de tous leurs ouvrages ne perdront jamais de vue le miroir de la décence, le flambeau de la vertu & la regle des bonnes mœurs !



ARTICLE VI.

EXPRESSION. (a)

L'EXPRESSION eſt l'image vive & frappante de la paſſion qui affecte l'ame ; c'eſt ſon langage & le portrait de ſa ſituation. Faire entendre diſtinctement ce langage, dévoiler ce

(a) M. le Comte de Caylus a fondé, en 1759, un Prix pour l'*Expreſſion*, en faveur des Elleves de l'Académie Royale de Peinture & de Sculpture. La Compagnie voit avec plaiſir que cet Etabliſſement occaſionne des progrès conſidérables dans cette partie de l'Art.

Portrait avec préciſion & avec délicateſſe ; c'eſt à quoi l'on doit s'appliquer avec une attention particuliere.

Il eſt important de diſtinguer dans une Expreſſion ce qui en forme le corps, & ce qui lui donne l'eſprit. Pour la rendre avec ſuccès, il faut connoître la vérité des traits propres à chaque ſentiment, & la couleur qui lui eſt convenable. Sans la juſteſſe des formes il n'eſt point d'Expreſſion ; ſans le ton exact, ſans la couleur, ſans le clair-obſcur aſſorti, il n'eſt point de véritable Expreſſion dans un Deſſein, dans un Tableau, ni même dans un bas relief où l'intelligence des lumieres peut dédommager des avantages de la couleur. Tels ſont les accens dont ſe ſervent les Arts pour exprimer ſur la toile inſenſible & ſur le marbre muet les différentes émotions de l'ame. N°. 38.

Vérité des formes.

Par la vérité des formes qui rend ce que nous appellons le corps de l'Expreſſion, nous entendons le bel enſemble de la tête & la variété des traits dans les parties de détail.

Le bel enſemble dépend de la rondeur de la tête, de la régularité de

l'ovale & de la juste distribution des parties de la face. Ici nous ne rappellerons point les connoissances élémentaires qui concernent ces détails. Tout Dessinateur connoît la forme du crâne & de l'*occiput* ? C'est de-là que partent les muscles qui forment ce bel *encolement*, qui donne tant de graces. Cette partie quoique ordinairement couverte de cheveux doit laisser entrevoir le plan sur lequel ils prennent racine, comme la barbe ne doit point empêcher qu'on ne sente, à travers, la forme du menton.

Tout le monde sçait encore qu'il faut que toutes les parties soient sur des lignes paralleles ; que les yeux conservent entre eux la distance d'une de leurs longueurs, & qu'ils soient à couvert sous une grande enchâssure ; que leur glande réponde en ligne perpendiculaire à la saillie intérieure des narines ; que la bouche excede cette ligne d'environ un quart de sa grandeur, & que dans quelque sens que la tête soit apperçue, l'oreille soit exactement placée dans l'espace qui répond à celui qu'occupent les yeux & l'extrémité du nez.

Les Eléves sont instruits dès leurs

jeunes ans, que la face meſurée depuis la racine des cheveux ſe diviſe en trois portions égales ; le front occupe la premiere partie, la ſeconde eſt pour la longueur du nez, la troiſieme pour la bouche & le menton. Ces proportions varient ſuivant les différentes phyſionomies ; on les rencontre néanmoins pour l'ordinaire dans la belle Nature, & ſur-tout dans l'Antique. La partie ſupérieure de la face y domine ſur toutes les autres. Le front eſt grand, large, majeſtueux & ſur un plan plus avancé que le reſte du viſage. Les tempes ſont plus enfoncées que les joues. Le nez ſeul eſt auſſi ſaillant que le front ; toutes les autres parties ſont ſur des ſites ſubordonnés ; celui des yeux eſt le plus profond, & celui de la bouche tient un milieu entre les deux autres. Dans quelque diſpoſition, ſous quelque tournure que la tête ſoit préſentée, une ligne perpendiculaire doit en partant de la racine des cheveux traverſer le milieu du front, du nez, de la bouche & du menton ; dans la portion fuyante toutes les parties doivent s'effacer & être diminuées à proportion de leur tournant.

Après avoir décidé le bel ensemble de la tête, il s'agit de donner à chaque partie les diverses formes dont l'Expression peut les rendre susceptibles. La place n'en varie jamais; ce qui les environne est seul asservi aux diversités que le sentiment leur imprime.

N°. 39 Quatre principales sortes de Passions.

Tout ce qui cause à l'ame quelque passion, communique au visage une forme caractéristique. Cette forme est relative à l'altération des muscles qui se renflent ou se rétrecissent, s'irritent ou se relâchent suivant la quantité d'esprits animaux qu'ils reçoivent. Les différentes passions peuvent se rapporter à quatre principales :

Passions tranquilles,
Passions agréables,
Passions tristes & douloureuses,
Passions violentes & terribles.

Dans les premieres, qui sont formées par de douces impressions, les parties du visage restent dans leur assiete naturelle, & ne souffrent aucune altération. Tout doit annoncer la paix dont l'ame jouit.

Dans les paſſions agréables, toutes les parties du viſage s'élevent, ſe portent vers le cerveau, ſiege de l'imagination qui eſt délicieuſement affectée.

Dans les paſſions triſtes, la langueur met tous les muſcles de la face dans une inaction qui en émouſſe l'eſprit & la vivacité. Si la douleur s'y mêle, c'eſt par le tourment des ſourcils qu'elle s'énonce.

Enfin les paſſions violentes & terribles, qui tiranniſent le corps & l'eſprit, inclinent les parties du maſque, & les affaiſſent du côté du cœur navré de déplaiſir.

Avant que d'expoſer le détail des formes convenables à ces quatre ſituations, dévoilons une remarque qui renferme un des plus grands principes de l'Expreſſion. C'eſt dans les yeux, & particuliérement dans les divers mouvemens des ſourcils, que les paſſions ſe caracteriſent & qu'elles paroiſſent d'une maniere plus ſenſible.

Le mouvement qui éléve le ſourcil ſans violence, exprime les paſſions les plus douces; celui qui l'incline forcément repréſente les plus féroces.

On diſtingue deux ſortes d'élévations du ſourcil. S'éléve-t-il par ſon milieu ? Il marque les ſentimens agréables. Eléve-t-il ſa pointe vers le front ? Il déſigne la triſteſſe & la douleur. Alors il abaiſſe tellement ſon milieu qu'il cache quelquefois une partie de la prunelle. C'eſt dans la ſérénité, ou dans les tourmens du ſourcil que ſe liſent les ſymptômes du plaiſir ou du chagrin. On peut en dire preſque de même des divers mouvemens de la bouche.

Quelques exemples confirmeront ce que nous venons d'annoncer.

Dans les paſſions tranquilles, telles que l'*Admiration*, le *Déſir*, l'*Eſpérance*, qui agiſſent plus ſur le cœur que ſur le corps, les muſcles ne ſont agités d'aucune affection violente. Il ſe fait cependant quelque légére irritation ſur les parties du viſage. Dans l'*Admiration*, par exemple, ce noble ſentiment dont *Céſar* eſt pénétré en appercevant la Statue d'*Alexandre*, l'œil eſt un peu plus ouvert qu'à l'ordinaire ; la prunelle eſt fixée ſur l'objet qui cauſe ce ſentiment ; le ſourcil eſt un peu plus élevé ; mais les côtés en ſont paralleles, & la

bouche légérement entr'ouverte ne perd rien des graces que la Nature lui a données. Cette paſſion ne change preſque rien au reſte du viſage. Ainſi *Didon* ne perdit rien des agrémens de ſa phyſionomie en voyant avec admiration *Enée* aborder dans ſon palais.

L'ame eſt-elle affectée de ſentimens agréables qui lui cauſent une émotion extérieure & ſenſible, tels que le plaiſir & la joie ? Les mouvemens des muſcles ſont un peu plus vifs & les formes du viſage beaucoup plus reſſenties. Le front eſt légérement ridé, parce que les muſcles frontaux s'élévent vers la partie ſupérieure de la tête où eſt leur origine. L'œil ſenſiblement ouvert laiſſe voir toute la prunelle tournée vers l'objet qui l'ocuppe. Tel *Pigmalion* regarde l'ouvrage de ſon ciſeau. Dans cette agréable émotion, la bouche ouverte à demi éléve ſes coins du côté des joues & ſemble rendre compte du plaiſir que le cœur ſent.

Le ris ſuccéde-il au plaiſir & à la joie ? Veut-on retracer *Démocrite* ? Ses yeux ſont preſque à demi fermés ; les ſourcils élevés vers le milieu ſe

rapprochent de la racine du nez; la bouche entr'ouverte & agrandie laisse appercevoir une partie des dents; ses coins retirés du côté des oreilles se relevent, suivent le mouvement des joues, qui paroissent s'enfler & surmonter les yeux à côté desquels elles forment des plis très-sensibles.

Dans ces sortes de passions agréables toutes les parties du visage s'accordent dans leurs divers mouvemens & concourent au même objet; au lieu que dans les passions douloureuses & violentes les muscles semblent être en contradiction, pour mieux exprimer le désordre où l'ame se trouve plongée.

Si la douleur, ou la sensibilité va jusqu'aux larmes; s'il s'agit d'exposer sous des traits frappans la misantropie d'*Héraclite*, ou les tendres adieux d'*Andromaque* & d'*Hector*, alors les pleurs se mêlant à la tristesse, le sourcil se comprime sur le milieu du front; les yeux presque fermés & abbaissés du côté des joues contribuent au gonflement des narines, de tous les muscles & de toutes les veines du front. La bouche abaisse ses côtés, & forme des plis dans la par-

tie inférieure des joues; la levre de deſſous paroît renverſée & preſſe celle de deſſus.

Voulons-nous caracteriſer la colére d'*Achille* ou le déſeſpoir d'*Athalie*? Que leur front ſoit extrêmement uni à l'endroit de ſes éminences oſſeuſes & qu'il ſoit froncé par des plis qui ſe forment du haut en bas dans les autres parties où les muſcles ſont en contraction! Que les ſourcils abaiſſés dans leur milieu ſe relevent en pointe du côté de leur racine! Qu'ils s'y preſſent les uns les autres & y forment des plis de chair qui s'uniſſent à ceux du front! Dans ce caractere la prunelle égarée, étincelante ſera cachée en partie ſous les paupieres enflées & comprimées par les ſourcils. Les narines plus ouvertes qu'à l'ordinaire s'éléveront d'une maniere ſenſible, tandis que le bout du nez agiſſant contradictoirement avec elles paroîtra ſe porter en bas. Les muſcles, les tendons, les veines du viſage ſe gonfleront à l'excès. La bouche ſera moins ouverte par le milieu que par les côtés qui s'élargiront quarrément. La levre ſupérieure ſera plus groſſe & plus renverſée que l'inférieure.

Tels ſont les traits qui caractériſent le corps des principales paſſions; expoſons ce qui doit en rendre l'eſprit.

De même que le Compoſiteur en Muſique, après avoir écrit en notes le corps du chant qu'il invente, en inſpire au Muſicien l'eſprit qu'il ne ſçauroit noter; tel le Deſſinateur aux traits & aux formes qui préſentent le corps de l'expreſſion, ajoute les teintes & le clair-obſcur qui lui donnent l'eſprit. Ce n'eſt qu'à l'aide d'un ſentiment délicat qu'on peut ſaiſir, d'après le Naturel, les diverſes nuances de chaleur ou de lividité dans la couleur; de légéreté ou de vigueur dans les lumieres, dans les ombres; & la fineſſe ou la fierté dans les touches que la paſſion occaſionne.

Le même principe qui pouſſe les eſprits animaux dans les muſcles porte auſſi dans les veines un plus grand volume de ſang. Toute partie qui ſouffre une pareille irritation en devient plus colorée; par la raiſon du contraire, celle d'où le ſang ſe retire pour ſe porter au cœur, en devient plus livide.

De la combinaiſon de ces deux

nuances résulte l'ame de l'expression. S'agit-il d'un mouvement de tristesse, où le sang se concentre au fond du cœur ? Une lividité générale se répand sur la physionomie de *Didon* expirante, ou d'*Arthemise* buvant les cendres de *Mausole.* Leurs levres sont dépouillées de leur incarnat, leurs joues pâlissent, leurs yeux seuls noyés de pleurs se ressentent de cette rougeur qu'occasionne l'irritation des glandes lacrimales. La Nature affaissée paroît dans un anéantissement, dans un dérangement total. La couleur se porte où elle n'a pas coutume d'être, elle abandonne les parties qu'elle a coutume d'embélir.

Dans les expressions violentes, où le cœur gonflé rétrecit les passages du sang & le force de séjourner avec plus d'abondance dans les endroits où il s'enfile naturellement, une chaleur enflamée domine dans presque toutes les parties & se porte jusques dans le blanc des yeux. Telle est la situation d'*Hercule* qui se brûle sur le bucher, ou d'*Anthée* qu'*Alcide* étouffe. Mais tandis que les parties supérieures deviennent plus sanguines, & que les inférieures conservent un ton de

lividité, celles du milieu prennent une teinte roussâtre qui tient de la nuance des deux autres.

Une passion forte & qui se fait violence, telle que celle de *Mitridate* arrachant le secret de *Monime*, retient-elle le sang dans le cœur & ne lui permet-elle d'en sortir que difficilement ? Une pâleur générale se répand sur le masque du Prince dissimulé. Il n'est coloré que par les teintes verdâtres d'une bile extravasée, qui, se mêlant aux tons des parties arrosées d'une petite quantité de sang, portent dans les yeux une pâleur jaunâtre qui peint énergiquement la jalousie & la terreur. Le *Roi de Pont* a-t-il pénétré le secret ? Il change de visage. Le trouble, la fureur, le désespoir l'ont subitement couvert des teintes les plus enflamées. La pâleur, la lividité ne sont répandues qu'autour de ses yeux & sur ses levres : tel est le jeu des passions violentes.

Dans les affections douces la fraîcheur des teintes ne souffre presque aucune altération ; il est même des nuances qui en deviennent plus éclatantes. La pudeur d'une *Vestale* co-

lore ſes joues & ſon front d'un vif incarnat, & ſi ſes levres pâliſſent ce n'eſt que pour rendre le ton général plus vermeil. Le *Déſir*, l'*Eſpérance* répandent plus de vivacité dans les yeux; le criſtal de la lymphe en devient plus net, & le viſage entier ſe couvre d'une teinte plus animée. Telles ſont les couleurs qu'impriment ſucceſſivement ſur le front de *Suſanne* inſultée & calomniée, les divers mouvemens qu'éprouve ſon innocence.

Par ces images on ſent avec quelle énergie les diverſes modifications du coloris prêtent l'eſprit & l'ame aux paſſions. Joignons à ces nuances celles du clair-obſcur. Ménageons des lumieres douces, des ombres tendres aux expreſſions agréables; répandons-y des demi-teintes ſuaves, de beaux reflets; & enrichiſſons-les d'un moëleux convenable à la ſituation d'un cœur heureux, d'un eſprit ſatisfait. *Renaud* & *Armide*, *Acis* & *Galathée*, *Venus* & *Adonis*, ſeront peints dans ce goût.

Portons au contraire la vigueur des bruns & le piquant des clairs ſur cette phyſionomie qui préſente le

caractere de la férocité & de la rage ; telle est la barbare *Médée*, tel est le furieux *Ajax*. Que des lumieres aiguës pétillent sur les convexités de leur front ! Qu'une masse obscure couvre l'enchâssure de leurs yeux ! Que des ombres fieres contribuant à faire saillir les parties de leur tête, en articulent quarrément les os & en prononcent les principaux muscles. Ces exagérations raisonnées retraceront la violence des caracteres & les convulsions du cœur qui en est affecté.

Les diverses nuances de couleurs & de lumieres ont-elles rapproché l'expression du dégré d'excellence que nous ambitionnons d'atteindre ? Les touches vont l'y conduire avec succès. Portons-les avec enthousiasme dans cette physionomie souffrante de *Promethée* ou de *Marsias*. Ranimons d'un tact hardi, ferme, vigoureux, ces formes fierement prononcées. Qu'un crayon émoussé écrase d'une part la sanguine dans ces masses d'obscur, que de l'autre il porte une craye éblouissante sur le reluisant des convexités, ou qu'un pinceau nourri de couleur, laisse par-tout des traces du feu qui l'anime ! Qu'un ébauchoir

ſçavamment téméraire creuſe avant dans l'argile, fouille ſous les membres iſolés, & les détache habilement du fond.

Mais qu'une touche délicate & précieuſe jette un tact fin & ſpirituel dans les caracteres de cette jeune *Aglaé* ! Que ce tact ménagé avec intelligence, deſſine, forme avec préciſion & avec goût, les parties qu'il embélit ! Qu'il ſoit fondu dans la pâte du crayon & de la couleur, dans l'argile même, & qu'il ſoit partout relatif au caractere de l'objet qui le reçoit ? Hardi, large dans la maſſe des cheveux, dans tous les ornemens de la coëffure ; fin, ſpirituel au coin des yeux ; reſſenti, vigoureux à l'endroit du nez ; doux & gracieuſement lâché aux coins de la bouche, répandant par-tout la vérité de l'Expreſſion, les richeſſes de l'Art & le précieux de la Nature. N°. 40.

Cinq Moyens capitaux qui concourent à l'expreſſion d'une tête.

Il eſt donc cinq moyens eſſentiels qui concourent à l'Expreſſion d'une tête. Premierement le bel enſemble ; ſecondement les divers traits que la paſſion imprime ſur le viſage ; troiſiemement la variété de tons qu'elle y jette ; quatriemement les nuances

de lumiere & d'ombre que l'on doit y porter ; cinquiemement la convenance des touches dont il faut l'assaisonner. Ces deux derniers moyens, ainsi que le premier, dédommagent la Sculpture des ressources du coloris qu'elle n'a point. Le saillant réel des objets, la fierté des touches, qui entrent phisiquement dans l'argile, sont les équivalens de la couleur locale. Leurs effets ne sont pas moins énergiques. Est-il de Tableau qui peigne une Expression plus vivement que le marbre du *Laocoon*.

Mais en travaillant à l'Expression, craignons de tomber dans le vice des grimaces qui ne sont que des exagérations maniérées. On affoibliroit le caractere d'une passion, si l'on adoucissoit les traits, les teintes, les touches dans les endroits où les muscles sont en contraction : là on ne risque rien de porter sous une main hardie des travaux, des effets judicieusement ressentis ; il faut au contraire passer légerement les détails & les accidens de lumiere, affecter même de ne pas les traiter d'un style aussi prononcé dans les parties qui sont moins intéressées à l'action. De

cet

cet adroit ménagement résultent l'énergie sans dureté, le caractere sans maniere & l'expression sans grimaces. Tel l'habile Déclamateur, pour donner à son rôle l'ame & le sentiment, jette dans ses accens & dans son geste les nuances convenables à sa situation & au caractere du Héros qu'il représente.

De sérieuses réfléxions sur les belles têtes antiques de *Mitridate*, de *Séneque*, d'*Alexandre* mourant, de *Cléopatre*, d'*Arie*, de *Niobé*, &c; quelques observations sur les mouvemens de la Nature, telle qu'on la rencontre fortuitement dans la société, seront à cet égard d'un très-grand secours pour l'Artiste. Qu'il consulte sur-tout son miroir! Qu'il étudie d'après lui-même quels sont, dans telles & telles expressions, les muscles, les traits, les teintes & les accidens qui caractérisent la situation de l'ame! Il est rare, ainsi que nous l'avons observé ailleurs, qu'un Modele qui n'est affecté d'aucun sentiment vrai présente celui que nous ressentons, avec autant d'énergie que nous pouvons l'exprimer, quand nous sommes notre propre Modele. *Puget*

fit d'après ſes jambes celles de ſon *Milon*. Pluſieurs habiles Artiſtes ont eu recours à de pareils expédiens. Enfin être touché ſoi-même, c'eſt le vrai moyen de toucher le Spectateur.

Ne négligeons point de tracer ſur des tablettes les divers caracteres que la Nature préſente dans mille occaſions. Méfions-nous de notre mémoire trop ſouvent infidele & des reſſources que l'on rencontre difficilement, lorſqu'on en auroit le plus de beſoin. Il faut épier les circonſtances dont nous pouvons retirer quelque utilité, les ſaiſir quand elles ſe préſentent, & craindre de perdre par une négligence irréparable le fruit des haſards les plus heureux.

Tâchons auſſi de nous pénétrer du ſentiment, de l'expreſſion qui fait l'objet de notre étude, ſoit en nous formant l'image des choſes abſentes comme ſi elles étoient préſentes à nos yeux, ſoit en nous affectant par l'idée vive d'une ſituation que nous avons éprouvée, ou dont nous avons vu d'autres perſonnes touchées ſinguliérement. N'oublions jamais que tous ces mouvemens terribles ou agréables, violens ou légers, doivent être

naturels, & traités relativement à l'âge, à l'état, au ſexe & à la dignité du perſonnage. Ces nuances, que l'Art varie ſuivant la nature des ſituations & le caractere des hommes qui les reſſentent, ſont le chef-d'œuvre du diſcernement, de l'intelligence & du goût. Elles ont été l'objet de l'attention & des recherches que ſe ſont propoſées les *Pouſſin*, les *Le Sueur*, les *Le Brun*, les *Coypels*, les *Girardon*, les *Puget*, les *Coyſevox*, les *Couſtous*, &c. Elles ſont d'une importance extrême pour arriver au degré d'excellence où les grands Maîtres ont porté la ſcience de l'Expreſſion.

Les rapports de l'ame avec le corps ſont ſi intimes que l'une ne ſçauroit être affectée, ſans que l'autre ne le ſoit auſſi. Si le viſage eſt le miroir de l'ame, le corps eſt l'organe des paſſions; elles ſe ſervent de ces objets comme d'autant de reſſorts qui marquent leurs différens caracteres & leurs mouvemens divers. Ainſi la *Peur* qui ſe repréſente ſur le viſage par des ſourcils élevés, par des yeux hagards, & par une bouche ouverte, peut ſe peindre par une figure qui

tremble, ou qui s'enfuit. La *Colere* qui s'exprime par une prunelle étincelante, des narines élargies, des lévres qui se pressant l'une & l'autre par le milieu laissent les coins de la bouche un peu entr'ouverts, est aussi caractérisée par un homme qui serre les poings & qui semble vouloir frapper quelqu'un.

N°. 41.

Les parties du corps & celles du visage doivent tendre à une même expression.

Les parties du corps & celles du visage doivent être toujours en harmonie, & concourir à former l'image d'une même expression. Dans les sentimens qui n'occasionnent que de légeres variétés sur la physionomie, telles que l'*Admiration*, l'*Estime*, le *Desir*, le corps ne souffre que de foibles altérations. Le premier peut se peindre par une personne debout, ayant les mains ouvertes, les bras raprochés du corps, les pieds l'un contre l'autre en même attitude. Un corps tant soit peu courbé, des épaules modérément relevées, des mains écartées, des bras & des genoux ployés rendent compte du second sentiment. Le troisiéme est élégamment tracé par une figure panchée en arriere, pressant ses mains grouppées sur son sein, & fixant sa

tête & ſes regards vers l'objet de ſes vœux.

Dans les paſſions violentes, où les muſcles & toutes les parties du viſage ſont dans une ſorte de convulſion, les mouvemens du corps ſont plus ſenſibles & plus aigus. Dans le *Mépris* & l'*Averſion* la figure qui les exprime doit ſe retirer en arriere, & préſenter les bras avec deſſein de repouſſer l'objet qu'elle mépriſe & qu'elle déteſte. Dans la *Frayeur* on peut ajouter au corps qui ſe panche vivement en arriere des bras qui ſe roidiſſent en avant, des mains ouvertes & des doigts fort écartés. Les jambes peuvent être en action de courir. Dans le *Deſeſpoir* toutes les parties du corps paroiſſent en déſordre; les muſcles ſont plus enflés qu'à l'ordinaire, les veines plus apparentes, les nerfs extrêmement tendus. On caractériſe cette paſſion outrée par un homme qui s'arrache les cheveux, qui ſe mord le poing ou le bras & qui fuit avec précipitation.

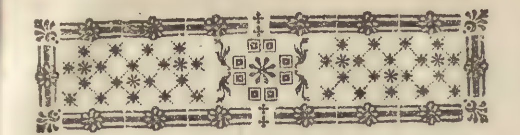
Tels ſont les ſignes extérieurs des principales Expreſſions qu'a publiées un des plus grands Artiſtes de l'Ecole Françaiſe, très-éclairé dans cette

partie du Deſſein. Son ouvrage eſt une des ſources où nous avons puiſé pluſieurs maximes que nous venons d'expoſer.

Nous renvoyons à ce chef-d'œuvre de littérature pittoreſque (*a*) les Curieux qui voudront s'inſtruire des détails plus circonſtanciés dont l'Expreſſion eſt ſuſceptible.

(*a*) *Le Brun, Confer. ſur l'Expreſſion générale & particuliere. A Amſterdam chez J. L. de Lorme ſur le Rokin*, 1718.





SECONDE PARTIE.

COMPOSITION.

Créer ou, pour mieux dire, retracer les ouvrages du Créateur, reproduire, perpétuer sur la toile les faits héroïques, les événemens mémorables, c'est le plus noble emploi du génie pittoresque. Disposer des idées dans un bel ordre, les présenter sous un aspect lumineux, c'est le chef-d'œuvre de l'Art. De cette double opération de l'Art & du Génie naît la Composition. Les pensées en sont les membres. Mais semblables aux matériaux qui ne forment l'édifice que lorsqu'ils sont chacun à leur place, les idées ne peignent bien aux yeux un trait historique, que lorsqu'elles sont distribuées sur la toile avec une juste œconomie & avec beaucoup de réfléxions.



ARTICLE I.

PRINCIPES DE LA COMPOSITION.

INVENTION.

L'INVENTION est l'aſſemblage des penſées qui concourent à la compoſition d'un ſujet ; c'eſt le choix des objets qui doivent y entrer. Cet aſſemblage, ce choix raiſonné doit être relatif au caractere du trait hiſtorique. Qu'il ſoit élevé ou familier, ſérieux ou enjoué ſuivant la ſublimité ou la ſimplicité de l'événement !

Il eſt important d'aſſocier au choix des objets toutes les circonſtances, tous les épiſodes qui peuvent en fortifier l'intérêt ; il faut néanmoins obſerver de ne point faire jouer aux acceſſoires un rôle capable de nuire au trait principal.

Les particularités qui concernent le *Coſtume* doivent être exactement pratiquées dans l'Invention. Tranſportons-nous en eſprit dans les pays, rappellons les ſiécles, occupons-nous

des mœurs, des usages, des vêtemens de tous les personnages, crainte de tomber dans des anacronismes, qui déparent les Tableaux le plus heureusement conçus.

Toutes les pensées ne sont pas propres à former une composition distinguée. Il faut qu'elles soient vraies, nettes, ingénieuses, neuves, variées & convenables.

N°. 42.
Caracteres des idées qui peuvent entrer dans une composition.

Idées vraies, que les Connoisseurs ayent généralement adoptées. Dans celles qui n'ont point été fixées par leurs conventions, la vraisemblance supplée à la vérité. Ce ne seroit observer ni l'une ni l'autre que d'intéresser dans un sujet de la guerre de Troye *Junon* au destin de *Paris* & d'*Hector*, ou *Venus* à celui de *Patrocle* & d'*Achille*. *Milon* dévoré par un Monstre, *Andromede* déchirée par un Lion seroient des idées insoutenables.

Cette vérité & cette vraisemblance doivent entrer même dans les expressions, dans les pensées & dans les circonstances qui appartiennent essentiellement au sujet. Les grands Peintres n'ont pas négligé ces finesses. *Alexandre* n'a point l'air méfiant,



lorſque prêt à avaler la coupe que lui préſente ſon Médecin, il lui donne à lire la lettre qui l'accuſe de trahiſon (*a*). Que *Cincinnatus* reçoive le bâton de commandement que lui remet l'Envoyé de Rome, dans le tems même qu'il eſt occupé à labourer ſon champ ! Que le gouffre ouvert vomiſſe des tourbillons de feu & de fumée, quand *Curtius* va s'y précipiter !

Idées nettes, qui n'ayent rien de louche & qui concourent à préſenter le fait avec toute la clarté poſſible. Rien n'eſt plus équivoque en apparence que l'action de deſcendre en terre ou d'en retirer un cercueil de pierre. On doit des éloges à *Champagne*, pour avoir décidé nettement le ſujet de ſon Tableau dans l'*Invention des Reliques de S. Gervais & de S. Protais.* Par une heureuſe idée, l'Artiſte a imaginé de repréſenter une de ces *Grues* dont on ſe ſert pour enlever les pierres du fond des carrieres. Sans cette circonſtance ingénieuſement introduite, le Spectateur auroit peut-être douté s'il ne s'agiſſoit pas de deſcendre les corps ſaints

(*a*) *Tableau de le Sueur.*

dans le ſépulcre. Le Tableau *du Guerchin*, déſigne ſenſiblement qu'il eſt queſtion d'inhumer Sainte *Petronille.* Deux hommes deſcendent le corps, & deux mains artiſtement placées, annoncent celui qui le reçoit dans le tombeau.

Il eſt néanmoins des équivoques qui ſont beauté & qui deviennent même néceſſaires. Telle eſt la reſſemblance d'*Epheſtion* avec *Alexandre*, qui occaſionna la mépriſe de *Siſigambis*, & que *Le Brun* a ſupérieurement rendue. Telle ſeroit encore celle de *Porſenna* avec ſon Secrétaire, & qui coûta la vie à celui-ci en ſauvant le Roi des Etruſques.

Idées ingénieuſes, qui par des circonſtances relatives & caractériſtiques indiquent au premier coup-d'œil ce qu'on n'auroit pas ſaiſi d'abord ſans ce ſecours. Ainſi le *Bucéphale* introduit par *Bourdon* auprès du tombeau d'*Alexandre*, que viſite *Octavien*, décide ingénieuſement le ſujet du Tableau, par le rapport qu'avoit ce Courſier renommé avec le Conquérant de l'Aſie. Ainſi pour déſigner au premier aſpect la maladie épidémique dont les Philiſtins

furent punis, *Le Poussin* ne s'est pas contenté de représenter les rats (*a*) qui la caractérisent, il a peint dans le Temple d'Azor l'Idole de *Dagon*, renversée au pied de l'Arche.

Idées neuves, que l'on expose sous une tournure que personne ne leur a encore donnée; soit qu'on use du secours des licences, soit qu'on présente le sujet sous quelque aspect singulier. Telle seroit l'idée d'une *Flagellation*, où l'on représenteroit le Sauveur, renversé au pied de la colonne, entiérement abbatu sous le poids des souffrances, & environné d'Anges qui ramassent son sang avec des éponges; tandis que les bourreaux, retirés dans le fond du Prétoire, semblent insulter à l'abbatement de l'Homme de douleurs. Telle est encore la pensée que *Rubens* a introduite dans son *Massacre des Innocens*. Du haut des cieux, un grouppe d'Anges répand des fleurs sur les tristes victimes des cruautés d'Herode.

Il est d'autres moyens de produire des idées nouvelles, c'est de traiter épisodiquement l'essentiel du fait

(*a*) *Nati sunt mures. II. Reg. c. V. v. 6.*

historique, en ramenant ſur le ſite principal ce qui n'eſt qu'épiſodique; ou d'indiquer par un ſeul grouppe les ſujets les plus étendus. Les Vénitiens modernes ont ſouvent fait uſage du premier de ces ſtratagêmes. La nobleſſe de la Compoſition en ſouffre; mais l'œil de l'homme de goût eſt ſingulierement affecté. Il eſt agréablement ſurpris à l'aſpect du Tableau qui lui retrace ſur le premier ſite le *Paralitique* emportant ſon lit; tandis que le *Sauveur* placé dans le lointain eſt en converſation avec les Apôtres & une foule de Juifs, à la porte de la maiſon où le miracle vient d'être opéré. On voit avec une ſorte de plaiſir le ſujet de l'*Aſcenſion*, dans lequel on n'apperçoit plus que les pieds du Sauveur. Les Apôtres n'y ſont occupés qu'à examiner l'empreinte qu'il en laiſſe ſur le Tabor. La *Chûte des Géans*, repréſentée par *Encelade* & *Typhon*, écraſés ſous un rocher; le *Combat des Centaures* & des *Lapites*, retracé par la défaite de l'un de ces Monſtres Theſſaliens qu'*H.rcule* aſſomme de ſa maſſue, & le *Déluge univerſel*, par quelques cadavres ſubmergés, flottans autour

de l'Arche, ſont ſans contredit des penſées neuves par la tournure qu'on leur donne. Le moyen néanmoins le plus convenable d'imprimer un caractere de nouveauté à une ordonnance pittoreſque, ſans altérer la majeſté du ſujet, eſt de choiſir dans l'Hiſtoire un inſtant qui n'ait point été ſaiſi. Tel eſt celui qui peindroit *Thomiris* armée, à la tête de ſes troupes, & au milieu du champ de bataille, faiſant tremper la tête de *Cyrus* dans un outre rempli de ſang.

Idées variées, qui préſentent des images, des expreſſions, & des actions différentes qui néanmoins concourent toutes à caractériſer le ſujet. Dans le Tableau des *Marchands chaſſés du Temple* (a), *Jouvenet* ne s'eſt pas borné à peindre des Négocians qui s'enfuyent. Il a introduit les Paſtres amenant par force des bœufs obſtinés à ne pas marcher; des moutons diſperſés que les bergers raſſemblent; des colombes échappées après leſquelles la marchande court envain. Ici c'eſt une vieille femme qui preſſe ſa fille de fuir avec l'enfant qu'elle allaite; là ce ſont des

(a) *A S. Martin des Champs.*

meubles, des balots qu'on emporte, des comptoirs renversés, des Agens de change qui dans leur fuite laissent tomber des sacs & de l'argent. Au milieu de ce désordre paroît le Sauveur animé d'un noble zele. Les Apôtres qui l'environnent sont partagés en divers sentimens d'admiration, de surprise & de sang froid. Dans un sujet de *Peste*, on peut associer à des morts que l'on ensévelit, à des moribonds qu'on administre, des personnes charitables, qui, en prêtant du secours aux malades, tombent elles-mêmes en défaillance; des Phrenétiques qui s'enfuyent à demi-enveloppés de haillons; un pere saisi d'effroi, écartant du sein d'une nourrice expirante son enfant avide d'être allaité; des personnes désolées qui pleurent la mort de leurs parens, sans redouter le danger qui les menace elles-mêmes, &c.

Enfin idées convenables, assorties à la nature du sujet; tels seroient les traits suivans. Des Officiers de *Neron* accourent pour enlever *Pauline* d'auprès de *Séneque* expirant; une suivante de *Cléopatre* écrase sous ses pieds la vipere, dont la morsure

coûta la vie à cette Reine ; De jeunes Iſraëlites briſent leurs baguettes, en voyant qu'on leur préfére le reſpectable Vieillard qui épouſa Marie, &c.

N°. 43. Conſeils au ſujet de l'Invention.

Il n'eſt point de régles pour l'Invention : l'art d'imaginer ne ſe communique pas ; mais il eſt des conſeils utiles qui peuvent nous mettre dans des diſpoſitions favorables à cette portion eſſentielle du Talent. On dit que *Racine*, l'un des plus grands Peintres en Poëſie qui ait enrichi le Théâtre, ſe mettoit à portée d'éprouver en lui-même les ſentimens qu'il vouloit retracer. Rentré dans ſon cabinet & plein d'un aimable enthouſiaſme, il s'occupoit de ſes idées, & créoit avec facilité ces expreſſions vives, affectueuſes qu'il a miſes dans la bouche d'*Hippolite*, de *Xiphares*, d'*Aricie*, de *Monime*. Il prit d'autres vis-à-vis, quand il peignit la paſſion aveugle & le déſeſpoir de *Phedre*, le tableau pathétique qu'expoſe *Theramene*, les ſituations ſublimes d'*Athalie* & d'*Eſther*.

Cette conduite annonce à l'Eleve qu'il doit ſe mettre en commerce d'eſprit & de ſentiment avec les objets capables de lui fournir l'ima-

ge vivante des ſituations qu'il veut repréſenter. S'agit-il d'un ſujet gracieux? Qu'il liſe les deſcriptions agréables, dont *Ovide*, *Tibulle*, *La Fare*, *Chaulieu* ont égayé leurs ouvrages; qu'il ſe garde bien néanmoins de peindre les indécences que les deux premiers ne préſentent que trop ſouvent. Veut-il élever ſon imagination juſqu'au ſublime? Qu'il conſulte *Homere*, *Corneille*, *Milton*; ils lui inſpireront infailliblement des idées convenables à ſon objet. Les traits hiſtoriques dont il veut tracer la peinture, portent-ils un caractere de cruauté ou de fureur? Qu'il s'attriſte, qu'il noirciſſe ſon imagination par la lecture des barbares cataſtrophes, dont les Grecs & les Anglais ont enſanglanté leurs Théâtres! Quelle facilité n'aura-t-il pas à ſaiſir, d'après ces miroirs effrayans, les idées tragiques qu'ils ſont capables de retracer!

L'attention de lire, non-ſeulement dans les meilleurs Auteurs, mais encore dans divers Hiſtoriens le ſujet qu'on doit peindre, contribue infiniment à la fécondité & à la juſteſſe des penſées. Par la lecture réiterée

on en grave profondément l'image dans la mémoire, & les différentes tournures que les Ecrivains prêtent à un événement, les divers aſpects ſous leſquels ils le préſentent ſont autant de flambeaux qui éclairent, qui vivifient, qui animent le génie. La combinaiſon de leurs différentes lueurs produit des jours, qui donnent au ſujet une clarté nouvelle.

Mettons au rang des conſeils utiles la ſage précaution de s'occuper du trait d'Hiſtoire par la réfléxion, ou par la lecture le ſoir en ſe couchant. De même que les ſonges agréables ou funeſtes, qui nous font illuſion pendant le ſommeil, ſont ordinairement le fruit des occupations qui l'ont précédé; l'heureux ſuccès d'une invention pittoreſque eſt l'ouvrage des affections du cœur & des réfléxions de l'Eſprit. Le Génie ſe conforme aſſez volontiers aux impreſſions de l'un & de l'autre; c'eſt dans ſon ſein que ſouvent l'on voit éclorre le germe des idées qu'ils y ont ſemé par haſard.

ARTICLE II.

DISPOSITION.

DANS l'œconomie de l'ordre pittoresque la Diſpoſition ſuccéde immédiatement à l'Invention. Eh! Qu'a-t-on de mieux à faire quand tous les préparatifs ſont trouvés que de les diſpoſer convenablement ſur la toile? Ce qu'on appelle Diſpoſition ou Compoſition n'eſt autre choſe que l'arrangement des idées que le génie a produites pour repréſenter un ſujet.

Toute Compoſition eſt hiſtorique, ou allégorique, ou mixte. Dans le premier ſens la Compoſition n'a pour objet que de mettre ſous les yeux un fait avec les circonſtances que les Hiſtoriens nous ont tranſmiſes. Sous le ſecond point de vûe, elle nous préſente les événemens ſous les traits de l'*Allégorie*; c'eſt-à-dire qu'elle exprime ſous un voile figuré un ſens différent de l'expreſſion littérale. La Compoſition *Mixte* réunit un ou pluſieurs traits allégoriques avec le Vrai

historique, dont il devient l'ornement & l'appui.

N°. 44. Qualités eſſentielles à l'Hiſtorique d'une Compoſition.

Trois qualités eſſentielles à une Compoſition purement hiſtorique : Fidelité, Clarté, bon Choix.

Quoique la ſcrupuleuſe ſévérité de l'Hiſtoire ne ſoit pas abſolument de l'eſſence de la Peinture, elle eſt d'une convenance indiſpenſable à cet Art. Il faut qu'il y aye dans un Tableau une judicieuſe imitation des choſes vraies ou fabuleuſes, telles qu'elles nous ſont connues par le récit des Hiſtoriens, des Poëtes, ou par la Tradition. Cette imitation ſagement exacte n'exclut pas néanmoins les licences modérées, qui ſont permiſes aux Talens d'imagination; elle exige au contraire que l'Artiſte réveille, s'il eſt poſſible, l'attention du ſpectateur par quelque trait particulier d'érudition ou de ſentiment dont l'Hiſtorien ne s'eſt point occupé, & qu'il pique la curioſité des Connoiſſeurs par des images qui ne s'écartent légerement du texte, que pour rendre l'événement plus frappant. Ainſi *Raphael* ne s'eſt point fait un ſcrupule de repréſenter *Abraham* & ſes Domeſtiques vêtus en

guerriers au retour de la Pentapole, quoiqu'il ſoit douteux ſi le Patriarche & ſes ſerviteurs avoient endoſſé le caſque & la cuiraſſe au ſujet de cette expédition. Ainſi, par une licence non moins ingénieuſe, *Pouſſin* dans ſon Tableau de la *Manne* a introduit une femme que l'extrême miſére réduit à tetter ſa fille, quoique la veille du jour où le peuple reçut la manne, il eût été nourri de cailles qui avoient ſuffi pour faire diſparoître la famine. Quel intérêt ces ſortes de licences, ces traits d'eſprit & de ſentiment ne répandent-ils pas dans une ordonnance pittoreſque ?

Dans la Compoſition la clarté n'eſt pas moins importante que la fidelité. Quand on n'a pas des idées nettes ou qu'on ne les conçoit pas d'une maniere lumineuſe, on ne les arrange qu'avec beaucoup de peine ſur la toile. Celui qui, loin de leur donner un ordre convenable, les brouille, les confond, les entaſſe, ou les enveloppe d'équivoques, ne ſe fait entendre que difficilement. On le regarde ſans l'admirer, même quand à quelques égards il mériteroit de l'être.

Le mépris venge le Spectateur de l'embarras où l'Auteur mal-adroit le met pour deviner son sujet.

Que toutes les figures qui entrent dans une Composition y soient donc convenablement distinguées, par rapport au rôle qu'elles doivent jouer ! Que leurs attitudes, leurs expressions, leurs vêtemens annoncent leur rang, leurs sentimens, leur patrie ! Que le lieu de la scene, l'architecture, les monumens, les arbres, les plantes, les *Ciels* indiquent nettement le trait d'Histoire représenté !

Il est des sujets peu connus, équivoques par eux-mêmes, dont l'exposition la plus juste, la plus lumineuse, la plus exactement détaillée porte un caractere énigmatique, une sorte d'obscurité. Le seul moyen de les rendre intelligibles est de les accompagner d'une inscription qui en explique le sens. *Carache* dans un Tableau de la Galerie Farnese, *Raphael* dans le *Parnasse*, dont il a orné une des Sales du Vatican, *Rubens* dans son Tableau de la *Conversion de S. Paul*, *Louis de Boullongne* dans la représentation de *S. Augustin converti*, peinte aux Invalides ; combien

de sçavans Maîtres en ont donné l'exemple !

Un des grands avantages de l'Artiste est d'avoir le choix du trait d'Histoire qu'il doit rendre. Il est des sujets plus favorables les uns que les autres ; il s'en trouve de plus analogues aux divers génies, & qu'on traite conséquemment avec plus de succès ; il en est de bas, d'ignobles, de si disgracieux, qu'on ne sçauroit sans répugnance en entreprendre l'exécution ; il en est de libres, d'indécens, de contraires aux mœurs qu'on ne peut traiter sans courir risque d'alarmer la pudeur & de faire rougir l'innocence. Malheur à l'Eleve qui se détermine par goût aux sujets de la derniere espéce ; ou qui pressé par l'attrait du gain se charge d'en tracer la peinture ! Quelque mérite qu'il répande dans ses ouvrages, ils seront peu estimés des personnes d'un goût épuré & d'un sentiment délicat. Le discrédit & le mépris, disons tout : les remords seront tôt ou tard la récompense de l'usage avilissant qu'il a fait de son Art.

On ne sçauroit avoir trop d'attention à ne traiter que des sujets nobles

& intéressans. C'est souvent du beau choix du trait d'Histoire que dépend la fortune d'un Tableau. Le Peintre judicieux doit éviter de se mettre au cas de ce ridicule Rimeur dont parle *Despreaux* (*a*) :

> La Fable offre à l'esprit mille Héros divers,
> Ulysse, Agamemnon, Oreste, Idomenée,
> Helene, Menelas, Paris, Hector, Enée.
> O! le plaisant projet d'un Poëte ignorant
> Qui de tant de Héros va choisir Childebrand!

Lorsqu'on est contraint de satisfaire le goût des personnes à qui on doit de la considération, & qui nous asservissent à des sujets qui ne sont pas conformes à notre génie, on doit par quelque tour ingénieux d'esprit ou de sentiment, par quelque trait d'érudition, quelque heureux épisode, ou par des effets singuliers de lumiere & de couleur sauver l'ennui & les dégoûts d'une peinture peu favorable.

N. 45. Composition allégorique.

L'Allégorie, second genre de composition, est de deux espéces, nous venons de l'annoncer; l'Allégorie *simple*, dans laquelle l'Artiste, par le secours des figures symboliques,

(*a*) *Art Poët. chant III. vers* 240.

expose

expoſe ſenſiblement aux yeux quelque moralité inſtructive; tel eſt le Tableau allégorique qu'*Apelle* avoit fait de la *Calomnie*. On y voyoit la *Crédulité* avec de grandes oreilles, aſſiſe entre l'*Ignorance* & le *Soupçon*. Elle tendoit les mains à la *Calomnie* qui s'avançoit vers elle. Cette Furie ſous la figure d'une belle femme, ornée de riches atours étoit placée au milieu de la compoſition. Son viſage enflammé reſpiroit la colere & la rage. De la main gauche elle tenoit un flambeau ardent, & de la droite elle traînoit l'*Innocence* par les cheveux. L'*Envie* la précédoit, accompagnée de l'*Embûche* & de la *Flatterie*, qui paroiſſoient ajuſter ſes ornemens. Le *Repentir* ſuivoit de loin, vêtu d'habits noirs & déchirés : il détournoit la tête : ſes yeux étoient baignés de larmes, & la honte étoit imprimée ſur ſon front. Dans cette attitude il ſembloit recevoir la *Vérité*, qui s'avançoit lentement ſur les pas de la *Calomnie*.

Dans l'Allégorie *mixte*, dont l'uſage eſt bien plus fréquent, on introduit des perſonnages fabuleux qui annobliſſent le trait hiſtorique. *Diane*

enléve au fer de *Calchas* la fille d'*Agamemnon* ; *Iris* tranche le fil des jours de la Reine de Carthage ; *Jupiter* & les Dieux reçoivent HENRI IV. dans l'Olimpe (*a*).

N°. 46. Conditions de l'Allégorie.

L'Allégorie exige trois conditions. Elle doit être intelligible, autorisée, néceſſaire. Elle doit préſenter des figures ſymboliques avec leurs attributs connus ; telle la *France* eſt clairement déſignée par une femme, ayant une couronne ſur la tête, un ſceptre à la main, & revêtue d'un manteau bleu ſemé de fleur de lis d'or ; *Rome* par la Louve qui allaite deux enfans ; l'*Egypte* par un Crocodile qu'on lui aſſocie. Toute obſcurité rebute le ſpectateur, parce qu'elle l'humilie. Une clarté ingénieuſement menagée à l'eſprit le fait jouir agréablement de ſa découverte. L'amour propre eſt flatté de l'avoir dévoilée par le ſecours de ſes lumieres.

L'Antiquité eſt l'autorité la plus reſpectable dont on puiſſe étayer les Allégories. La Théologie des Payens a diviniſé les vertus, les ſentimens, les plaiſirs, les affections du cœur & de l'eſprit, les vices même. On en

(*a*) *Galerie du Luxembourg, onziéme Tableau.*

trouve les attributs caractériſtiques ſculptés ſur pluſieurs monumens, & gravés ſur d'innombrables médailles antiques. Le recueil que *Ceſar Rippa* a fait de ces perſonnages ſymboliques & des ſignes diſtinctifs qui les caractériſent, eſt ce que nous avons en ce genre de plus complet. Les ouvrages des *Le Brun*, *Rubens*, *Pouſſin*, &c. fourniroient dequoi augmenter conſidérablement cette collection. Qu'il ſeroit à ſouhaiter qu'un Amateur zelé entreprît d'élaguer pluſieurs images inutiles qui ſont dans le Mytoligiſte Italien ! Il trouveroit à les ſuppléer par celles qu'ont ingénieuſement trouvé les grands Peintres des derniers ſiécles.

Il faut que l'Allégorie ſoit néceſſaire ; c'eſt-à-dire qu'il n'y aye point d'autre moyen plus ſimple, plus noble, plus convenable, & plus lumineux pour exprimer un ſentiment, pour retracer un fait ou quelqu'une de ſes circonſtances remarquables. Le Prince de Condé voulant faire repréſenter dans la Galerie de Chantilly l'hiſtoire du Grand Condé ſon pere, trouvoit un inconvénient dans l'exécution du projet. Le Héros s'étoit lié

d'intérêt avec les ennemis de l'Etat. Il avoit fait une partie de ses belles actions, quand il portoit les armes contre son Souverain. Le Prince donna l'idée de dessiner la *Muse de l'Histoire*, tenant en main un livre, sur le dos duquel étoit écrit : *Vie du Prince de Condé.* Cette Muse arrachoit en même tems des feuillets sur lesquels on lisoit les titres particuliers des hauts faits du Héros dans les Pays-Bas Espagnols. Quelle idée plus ingénieuse ? Pouvoit-elle être tracée sur la toile, sans le secours de l'Allégorie ?

N. 47. Deux genres d'Allégories.

On distingue l'Allégorie *profane* de la *mystique*. Par Allégorie profane, on entend celle dont les sujets sont pris dans l'Histoire, la Fable, ou dans les événemens de la société civile. La *Mystique* est entiérement consacrée à la vraie Religion. Ces derniers sujets doivent être puisés dans les Livres Saints ou dans l'Histoire Ecclésiastique. On ne doit leur associer que des traits allégoriques qui soient analogues aux préceptes du Christianisme. C'est suivant ce principe que *Raphael*, en représentant le Pape *S. Leon*, qui arrête *At-*

tila, & lui perſuade de borner ſes conquêtes, a placé dans les airs *Saint Pierre* & *Saint Paul*, qui menacent le Roi des Huns. Par-là ce grand Peintre fait entendre fort ſpirituellement que l'éloquence de *S. Leon* étoit ſoutenue par la protection de Dieu.

Que l'Artiſte judicieux aye une égale attention à ſupprimer des Allégories profanes les traits conſacrés à la véritable Religion, & à proſcrire les objets fabuleux de la repréſentation de nos reſpectables Myſteres! Ceux-ci doivent être traités d'un ſtile pur, grand, majeſtueux, capable d'inſpirer la vénération; c'eſt la *Foi*, l'*Eſpérance* qui ſoutiennent un Martyr; l'*Héréſie* écraſée ſous les pieds des Peres de l'Egliſe; la *Religion* affligée de la mort d'un Saint Prélat, &c. Qui eſt-ce qui ne ſeroit indigné de voir *Junon* aſſiſter aux couches de la Vierge (*a*); un Evangeliſte s'intéreſſer au deſtin de *Roland* *? Qui eſt-ce qui ne riroit de voir dans une cérémonie de l'Oriflamme, *Vulcain* préſenter à S. Louis des armes forgées pour le ſuccès des Croiſades?

* *Voy. l'Arioſte, chant 34. ſur la fin.*

(*a*) *Sannazar, Poëm. de partu Virginis.*

N°. 48. Composition mixte.

La Composition appellée *Mixte*, fait un mêlange ingénieux du merveilleux avec l'Historique, pour prêter au sujet plus de force, plus d'agrément, & quelquefois plus de clarté. Ces sortes d'ouvrages intriguent agréablement le spectateur, parce qu'ils l'attirent successivement par la vue des personnages vrais & par celle des fabuleux. Ses yeux & son esprit sont de moitié du plaisir que lui cause ce spectacle pittoresque ; aussi s'en occupe-t-il délicieusement. Telles sont presque toutes les Peintures des Galeries du Luxembourg (*a*) & de Versailles (*b*). L'on y trouve un heureux assemblage des vérités de l'Histoire & des plus riches fictions de l'Allégorie. Ce sont de vrais Poëmes Épiques. Marie de Medicis est l'Héroïne de l'un, LOUIS XIV. le Héros de l'autre ; les Tableaux en sont les chants ; là regnent un génie fécond & solide, un esprit fin, un jugement éclairé & profond.

Mais quelque importante que soit la partie historique de la Composition, on conçoit aisément qu'il ne

(*a*) *Galer. du Luxemb. peinte par Rubens.*
(*b*) *Galer. de Vers. peinte par le Brun.*

faut point lui ſacrifier les droits de la partie pittoreſque, comme il ne convient point de ſacrifier au Pittoreſque les droits de l'Hiſtorique.

N°. 49. Différence de l'Hiſtorique d'avec le Pittoreſque.

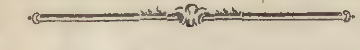
Un Artiſte littérateur plus ſenſible aux vérités de l'Hiſtoire qu'aux artifices & à l'enthouſiaſme du Talent, ne manque pas de raſſembler avec exactitude tout ce qui concourt à rendre l'événement avec ſes plus légeres circonſtances. S'agit-il de peindre la *Mort de Ceſar?* Cet Artiſte repréſentera le tumulte du Sénat, la fureur de *Brutus*, la rage des Conſpirateurs, toutes les horreurs qui accompagnerent cet attentat trop célébre. Le *Théâtre de Pompée*, ſa *Statue*, les *Tablettes de Ceſar*, l'éguille même dont il perça le bras de l'un des Conjurés, tout s'y appercevra diſtinctement. Les détails de l'Hiſtorien ſeront rendus ſous le crayon du Peintre. Il a parfaitement ſaiſi, ſpirituellement retracé l'Hiſtorique de ſon ſujet. Mais ſi les tournures heureuſes dans les figures, ſi les ingénieux contraſtes dans les grouppes, ſi les effets piquans dans le clair-obſcur; ſi la force des expreſſions, l'élégance des attitudes, ſi l'eſprit, l'enthouſiaſme de l'Art y

ſont négligés & pour ainſi dire éclipſés ; l'exactitude des recherches hiſtoriques aura abſorbé le génie, & l'aura refroidi ſur les autres parties du Talent. Le Pittoreſque du ſujet ſera totalement manqué.

Un autre Emule d'*Apelle* ſe livre à toute la fougue de ſa verve. Plus affecté des charmes de l'Art que des vérités de l'Hiſtoire, il peint *Cléopatre* expirante avec toutes les graces de l'enjouement & de la beauté ; il place *S. Paul* au rang des Apôtres occupés à l'élection de *S. Mathias* ; il introduit dans la peinture du *Déluge univerſel* un *Trireme* dont les voiles flottantes luttent contre les vents orageux ; double anacroniſme ! Que lui importe ? Il a peint ſa *Cléopatre* dans le goût du *Correge* ; ſon *S. Paul* dans la maniere du *Lanfranc* ; ſa Tempête dans le ſtile de *Montagne*. Il a tiré de ſes contraventions à l'Hiſtoire des nouveautés ſéduiſantes, des effets piquans ; il n'a penſé qu'à peindre un Tableau.

Ces deux Artiſtes ont des objets bien différens. Ils ſe réuniſſent néanmoins ſur un article ; c'eſt qu'ils ſont l'un & l'autre dans l'erreur. Qu'avec

juste raison on leur préfére celui qui, non moins occupé de la vérité des événemens que des charmes de l'Art, associe sans pédantisme & sans libertinage l'Historique au Pittoresque; soumet les faits à ces heureuses licences qui les embellissent sans les altérer, les arrange sur la toile dans ce beau désordre qu'inspire un sage enthousiasme, évite avec un même soin le ridicule de faire sans verve, sans génie la gazette d'une catastrophe, & celui d'en faire le Roman sans vraisemblance, ou l'Histoire sans vérité; il se dirige en homme également instruit dans les parties essentielles de son talent.



ARTICLE III.

PITTORESQUE D'UNE COMPOSITION.

LE Pittoresque d'une Composition consiste dans un choix singulier & piquant des effets de la Nature, assaisonné de l'esprit & du goût soutenus par la raison *. C'est la partie qui concerne essentiellement les maximes &

* *Confér. d'Ant. Coypel.*

les reſſources de l'Art. Les Principes de la Peinture, envisagés ſous ce point de vûe particulier roulent ſur l'œconomie générale, les grouppes, les expreſſions, les contraſtes; ſur les effets, l'harmonie & l'exécution.

N°. 50. Œconomie générale.

L'œconomie générale oblige l'Artiſte à établir un grouppe principal auquel tous les autres ſoient ſubordonnés, & qui reçoive l'effet dominant. La place de ce grouppe eſt arbitraire. On la lui décerne ordinairement au milieu du Tableau, pour ſervir de point central à l'équilibre de la Compoſition.

Que le Héros du ſujet faſſe le plus bel ornement de ce grouppe! Qu'il s'y diſtingue comme un Souverain au milieu de ſes Courtiſans, & qu'il y attire les regards du Spectateur par quelque accident de lumiere, par quelque effet particulier de couleur, ou par quelque privation de jour ingénieuſement menagée!

Comme il eſt dans les figures des aſpects plus ou moins heureux, il eſt dans les Compoſitions des aſpects plus ou moins favorables. Le moyen de préſenter une ordonnance pittoreſque ſous un point de vûe neuf &

piquant, eſt de modéler en petites figures le ſujet entier ; de tourner autour de la compoſition modélée, & de choiſir la face la plus ſinguliere que la perſpective préſentera. *Le Pouſſin*, *Paul Veroneſe*, & pluſieurs grands Peintres ont eu recours à ce ſtratagême de l'Art, ſoit pour trouver des figures, des grouppes, des compoſitions extrêmement pittoreſques, ſoit pour s'aſſurer de la vérité des ombres & des lumieres.

La variété des plans, le haut & le bas qu'on menage aux objets, les contraſtes, les grands repos qu'on leur prête, contribuent infiniment à la ſingularité d'un tout enſemble. A ces égards la ſcience de la Perſpective eſt d'un très-grand ſecours à l'Artiſte. N°. 51.

Grouppes.

La diſtribution raiſonnée des Grouppes entre dans l'œconomie générale. Qu'ils ſoient toujours variés dans leurs formes, & contraſtés dans leurs mouvemens ; mais qu'ils ſoient liés entr'eux par un enchaînement de traits & de lumieres.

Le concours des Grouppes doit tendre à donner à l'ordonnance pittoreſque une forme pyramidale. Leur arrangement doit être néanmoins com-

biné de maniere qu'il n'y paroiſſe aucune affectation, & que le réſultat ſemble être l'effet du haſard plutôt que l'ouvrage de l'induſtrie.

Un des principaux objets de la liaiſon des Grouppes eſt de conduire l'œil du Spectateur ſur le Héros du ſujet. Il convient que cette opération ſe faſſe par une marche diagonale. Les procédés par lignes horiſontales, ou paralleles à la bordure du Tableau, produiſent rarement des aſpects pittoreſques.

Un beau Grouppe doit reſſembler à la grappe de raiſin ; il eſt la collection de pluſieurs parties réunies par des liens pittoreſques, qui ne forment qu'un ſeul tout. Il doit avoir ſa *chaîne ;* c'eſt-à-dire des objets qui s'échappant avec adreſſe de la maſſe du Grouppe, ſervent à le lier avec les Grouppes voiſins, ou avec d'autres figures qui l'aggrandiſſent. Tous les Grouppes doivent avoir leur ſoutien. On nomme ainſi, les Grouppes ſubordonnés, qui font la balance, la pondération, l'équilibre du tout enſemble, & qui concourent à faire valoir le Grouppe capital.

C'eſt un trait fort ingénieux que

d'arranger des Grouppes qui donnent l'idée d'une multitude plus grande qu'on ne la représente en effet. On indique une Armée entiere, en plaçant à propos quelques têtes grouppées avec des boucliers qui s'entrechassent les uns les autres ; en distribuant sur divers sites des tentes réunies, des tas de lances hérissées, entremêlées d'étendarts, de drapeaux, de signes militaires, d'instrumens de guerre. C'est un grand art que de menager aux Spectateurs le moyen de laisser agir leur imagination. L'amour propre sçait gré à l'Artiste qui leur fait accroire qu'ils sont en partie les auteurs de ce que leur imagination ajoute au Tableau, & ils jouissent réellement du plaisir d'avoir part à l'ouvrage. A cet égard l'homme à talent est au pair de cet homme d'esprit qui prête de l'esprit aux autres.

N°. 52. Contrastes dans les Grouppes.

Il ne suffit pas de contraster les Grouppes dans leurs formes, il faut aussi les contraster dans l'expression des figures dont ils sont composés. Ce n'est pas qu'il soit nécessaire d'introduire toujours des oppositions frappantes d'attitudes & d'airs de

tête, de mouvemens & de caracteres, ni de mettre en jeu à tout propos & d'une figure à l'autre une attitude d'action avec une ſituation de tranquillité. Il eſt quelquefois d'élégantes répétitions de geſtes, de mouvemens, de regards, qui produiſent des effets merveilleux, quand elles ſont adaptées à des perſonnages qui ont une même intention, un même intérêt, & qui ſont agitées de la même paſſion. C'eſt ainſi que *Raphael* a repréſenté, dans ſon *Heliodore*, un Grouppe de pluſieurs femmes, qui par des démonſtrations uniformes tendent à l'expreſſion d'un même ſentiment. C'eſt dans la même vûe que *le Pouſſin* a retracé deux Iſraëlites dans une même attitude, cueillans l'un & l'autre la manne avec la même avidité.

La régle eſt différente, lorſqu'il s'agit de caractériſer deux perſonnes qui ſous l'apparence d'un même intérêt ont néanmoins des intentions oppoſées? Avec quelle habileté *Rubens*, dans le *Jugement de Salomon*, a-t-il diſtingué l'empreſſement tendre & ſincere de la Mere véritable, d'avec la tendreſſe ſimulée de celle qui

vouloit en imposer au plus sage des Rois !

C'est par l'opposition des sentimens & des caracteres de tous les personnages qui forment les divers Grouppes d'une composition, que l'on y répand l'esprit de la Nature & cette variété ragoutante à laquelle tous les objets sont soumis; mais ces beautés doivent y être conçues par masses. Qu'ordinairement toutes les expressions d'un même Grouppe ne différent entre elles que par de légeres nuances, & qu'elles soient dans un contraste sensible avec les caracteres du Grouppe opposé !

Tous les objets animés & inanimés peuvent faire contraste entr'eux; mais ce ne doit jamais être d'une maniere exagerée. Il ne faut point affecter de pancher du côté droit une figure, un Grouppe, quand celui qui lui sert de soutien ou de balance penche du côté gauche. Il faut que les oppositions soient douces, naturelles, & qu'elles ne forment entre elles qu'un ingénieux cadencement. Il est même des occasions où il est important de soutenir le mouvement d'une figure ou d'un Grouppe par un mouvement à

peu près pareil. Nous ne prétendons pas néanmoins insinuer qu'il n'y ait des circonstances, sur-tout dans les grandes Compositions, où il soit nécessaire de présenter des chaînes de figures & de grouppes qui se croisent dans leur marche. On donneroit envain des régles sur cette partie du Talent, si le génie & le jugement de l'Artiste ne lui suggerent les menagemens dont il doit user, pour ne rien faire de monotone qui affadisse son ordonnance pittoresque; rien de trop affecté qui y répande un air de gêne; rien de trop bisarre qui paroisse faire violence à la Nature.

N°. 53. Effets de lumiere.

Les maximes qui concernent les effets d'une Composition sont, à peu de chose près, les mêmes que celles qui sont propres au Dessein, & dont nous avons fait mention ci-devant. Ce qui se pratique à l'égard de chaque objet particulier, ne différe presqu'en rien de ce qui se pratique à l'égard du tout ensemble d'une machine pittoresque. Dans une seule figure, dans une seule tête doivent se trouver les principes d'une grande Composition, & ces mêmes principes doivent être distribués dans la Compo-

ſition la plus étendue avec la même intelligence qu'ils ſont menagés dans une ſimple tête. La Lumiere eſt la ſource de tous les effets ; elle n'agit pas différemment ſur un tout enſemble que ſur les parties de détail.

La Lumiere ſe communique aux objets de quatre façons différentes. On peut l'y conſidérer comme principale, comme gliſſante, diminuée, ou réfléchie. La Lumiere principale, dont les autres ne ſont que les diverſes modifications, vient d'en-haut, tombe à plomb, & éclaire ſouverainement la partie éminente de la figure. La ſeconde, qui ne fait que ſe couler le long de l'objet, & que pour cette raiſon on nomme Lumiere gliſſante, s'étend d'une teinte plus égale. La Lumiere diminuée s'affoiblit à proportion de ce qu'elle s'éloigne ou du principe qui la produit, ou de l'œil du Spectateur ; c'eſt la troiſiéme ſorte de Lumiere. La quatriéme, nommée Lumiere réfléchie, emprunte des nuances du corps qui renvoie la lumiere ; ſon rejailliſſement eſt toujours relatif à l'éclat du corps qui l'occaſionne.

La Lumiere principale doit tou-

jours dominer, & être ſoutenue par d'autres qui lui ſoient ſubordonnées. Celles-ci ſe dégraderont inſenſiblement, & s'uniront aux ombres par la
N°. 54. médiation des demi-teintes.

Lumiere principale.

On ne doit jamais répéter la Lumiere principale; mais il eſt important de la rappeller dans les diverſes parties de la Compoſition, pour n'en pas réduire les effets à celui de la *Lanterne.* Cette affectation n'eſt convenable qu'aux ſujets de nuit, ainſi que l'a pratiqué *le Correge* dans ſon Tableau de la *Nativité du Sauveur*, traitée dans ce goût. Pour ſoutenir artiſtement la Lumiere principale, il faut introduire des Echos lumineux qui appellent ſucceſſivement l'œil du Spectateur, & qui le promenant d'un bout à l'autre ſur des lignes diagonales, lui faſſent paroître le Tableau plus grand que la toile.

C'eſt à l'endroit où ſe paſſe le plus fort intérêt de l'action qu'il convient ordinairement de placer la Lumiere principale. Les Echos doivent être diſtribués ſur les circonſtances les plus conſidérables. Ils peuvent être portés à l'éclat le plus vif ſur les premiers ſites, pourvû que le volume

n'en ſoit pas bien large, & qu'ils ne ſoient, par rapport à la Lumiere dominante, que ce que ſont les touches à l'égard de la maſſe.

La Lumiere principale doit, autant qu'il eſt poſſible, préſenter dans ſa marche & dans ſa progreſſion, des formes triangulaires, une trace diagonale & une chaîne ſucceſſive dont l'œil ne perde jamais le fil. Qu'elle ſoit liée avec tous les objets qui l'environnent, par des lumieres ſecondes, moins vives, & qui ne diſputent point avec elle ni par l'éclat ni par le volume! Qu'enfin elle ſoit ſoutenue par de grandes parties de demi-teinte! N°. 55.

Demi-teintes.

Les Demi-teintes ſont les reſſorts les plus propres à faire mouvoir une machine pittoreſque. Elles ſervent également à relever l'éclat des lumieres & la fierté des ombres, par la ſubordination de beauté où on les ſoumet à l'égard des unes & de force à l'égard des autres. Le volume des maſſes de Demi-teinte doit être plus conſidérable que celui des lumieres par le principe général qui preſcrit, que toute maſſe qui ſoutient ſoit plus large que la maſſe ſoutenue.

Si le ſoutien eſt moins fort, il ne ſçauroit ſoutenir, & s'il n'eſt qu'égal en force, il ſoutiendra foiblement.

Une maſſe de Demi-teinte peut ſervir à étendre celle de la Lumiere, ou à faire oppoſition avec elle. Dans le premier effet, on doit l'oppoſer à un fond obſcur qui la faſſe briller; pour lors elle peut être regardée comme Lumiere ſeconde. Dans l'autre, elle doit ſe détacher ſur un fond clair, qui lui donne la conſiſtence, la ſolidité, la valeur dont elle a beſoin pour faire un contraſte frappant; mais dans l'une & dans l'autre circonſtance, la maſſe de Demi-teinte doit être ſoutenue par une maſſe d'ombre qui ſoit non-ſeulement plus conſidérable en volume, mais encore auſſi étendue que la Demi-teinte & la Lumiere réunies enſemble. Ainſi ont penſé & opéré la plûpart des grands Peintres qui connoiſſoient parfaitement la magie des effets.

N°. 56. Ombres.

Les Ombres donnent aux Demi-teintes l'éclat dont celles-ci font briller les Lumieres. Elles ſeront traitées d'un ton vague, par maſſes plattes, & n'offriront que de très-légers détails des objets qu'elles voileront.

C'eſt de l'uniformité de leurs couleurs que naît l'harmonie d'un tout enſemble. Il convient néanmoins que tous les corps y conſervent la nuance caractériſtique qu'ils tiennent de la Nature, avec les modifications que la privation de jour peut leur donner. Qu'on ne s'y trompe pas! Nous parlons des Ombres légeres & reflettées, telles que les produit le Naturel éclairé par les rayons de l'Aſtre du jour; des Ombres qui doivent établir leurs effets moins par leur obſcurité que par leur étendue; enfin des Ombres qui ſont ſuſceptibles des différentes nuances qu'exige l'intérêt de l'ouvrage; car tout eſt relatif: les Ombres ne doivent être obſcures qu'à raiſon de la *vagueſſe* des demi-teintes, & les demi-teintes ne doivent être ſourdes qu'à raiſon de la vivacité des clairs. Il eſt aiſé de conclure, qu'en pratiquant ces principes, on peut faire un Tableau très-lumineux, tel qu'on en voit de *Romanelli*, quoique l'étendue des Ombres ſoit à peu près auſſi conſidérable que le volume réuni des demi-teintes & des lumieres.

Dans une Compoſition il doit y avoir des Ombres principales & des

Ombres dégradées, relativement à leurs ſites & aux objets qui les environnent; les plus vigoureuſes auront leur place dans les endroits voiſins des plus brillantes lumieres, & dans ceux qui ſeront le moins reflettés.

Quelquefois les maſſes les plus brunes occupent les ſites les plus éloignés; les plus proches de l'œil, ceux qui ſont ſur les premiers plans du Tableau, ne reçoivent alors de vivacité que par touches. Nous le repétons : que la marche des Ombres ſoit diagonale, & les effets triangulaires comme ceux des lumieres ! La progreſſion de celles-ci doit ſervir de modéle aux autres, afin que les clairs & les bruns formant entr'eux une juſte balance concourent mutuellement à l'équilibre de la Compoſition. La qualité des Ombres dépend de l'élévation plus ou moins conſidérable d'où part la lumiere qui les occaſionne, & de la proximité du corps qui les produit; auſſi ſont-elles plus vives, plus obſcures, & plus prononcées dans un endroit renfermé où le jour vient d'enhaut (tel qu'une Egliſe), qu'en pleine campagne, où elles ſont adoucies par la reverbération des reflets.

On doit diſtinguer les Ombres qui ſe nichent dans des creux & ſous des parties fouillées d'avec celles qui s'étendent & gliſſent ſur les objets. Les premieres peuvent être mattes & traitées fierement ; les autres doivent être moëleuſes, légeres, vives à l'endroit d'où elles partent, & fondues à meſure qu'elles s'éloignent du principe qui les forme. Mais dans quelque endroit de la Compoſition qu'on les place, de quelque nature qu'elles ſoient, les Ombres portées ſeront toujours plus vigoureuſes, plus expliquées, plus colorées que celles des corps qui les portent ; ainſi que nous l'avons dit ailleurs.

N°. 57. Reflets.

Les Reflets achevent d'opérer l'illuſion que l'artifice des lumieres, des demi-teintes & des ombres avoit artiſtement entamée. Un objet ne peut être arrondi ſans le ſecours des Reflets ; c'eſt par leur entremiſe qu'il prend le plus parfait relief. Ils ne contribuent pas moins à la légereté, à la vagueſſe, à l'harmonie du tout enſemble, qu'à l'effet, au ſaillant de tous les détails.

En rendant les parties qui tournent plus fuyantes & plus douces, les

Reflets en favorisent la rondeur; ils forment l'accord général en communiquant aux corps les réjaillissemens réciproques, & des lumieres qu'ils reçoivent, & des tons dont ils sont colorés. Ces réjaillissemens qui portent une nuance empruntée du sujet qui les renvoie, suivent la même marche qu'une bale qui en rebondissant ouvre plus ou moins son angle, suivant la force du bras qui la jette & la nature du corps qui la repousse (*a*). Les Reflets conséquemment doivent être différens en force & en couleur, à proportion de la lumiere qui les produit & relativement à la nature de l'objet qui les renvoie.

De deux corps voisins le plus brillant & le plus lumineux prête ses nuances à l'autre, sans en rien emprunter; telle la clarté d'un flambeau communique sa lueur rougeâtre au corps qu'elle éclaire, sans participer du ton du corps éclairé.

N°. 18. Divers genres de Masses.

Quatre especes de Masses entrent donc dans la magie des effets d'une Composition. Masses de lumiere, Masses de demi-teinte, Masses d'obs-

(*a*) *Extrait des Confér. de l'Académie, Testelin pag. 21.*

cur

curs & Maſſes de reflets. Elles ſont toutes d'une égale importance, & ne produiſent l'illuſion qu'autant qu'elles ſont toutes parfaitement entendues. De combien de combinaiſons ſéduiſantes ne ſont-elles pas ſuſceptibles? De combien d'ingénieuſes variétés leur concours ne peut-il pas être l'occaſion & la ſource?

Une Maſſe de demi-teinte, qui reléve l'éclat d'un objet lumineux, eſt-elle ici oppoſée à un fond clair? Là elle ſe trouve en contraſte avec un objet vigoureux en brun, qui la rend lumineuſe elle-même. Non loin ce ſont des Maſſes claires, qui par leur couleur propre ſe détachent ſur un Ciel brillant; plus près des ombres fieres qu'éclairent de tendres reflets. Tantôt c'eſt ſur un fond ſuave que ſe détachent des objets obſcurs; & tantôt c'eſt ſur la plus ſombre des forêts, qu'un Temple lumineux, qui la chaſſe dans un lointain, paroît, s'avance & repouſſe ſur les premiers plans, des grouppes vagues, aſſaiſonnés des touches de brun les plus fortes; ces partis divers ſucceſſivement ramenés & employés à l'appui les uns des autres peuvent former des effets

variés, que l'Artiste multiplie autant qu'il veut. Il lui suffit de faire attention qu'il n'y a rien d'absolu dans la Nature; que tout n'est clair ou brun, gris ou coloré, grand ou petit, vigoureux ou suave que par le contraste de ce qu'on lui oppose.

Mais sur-tout qu'il évite avec soin ces Masses obscures, ces privations outrées, ces affectations triviales, qui ne portent à juste titre le nom de *Repoussoirs* que pour faire sentir qu'elles ne sont que des ressources manierées, démenties par laNature! Lorsque rien n'empêche les objets de recevoir les lueurs du jour naturel, ou les reflets des corps voisins, la Masse la plus brune, principalement quand elle est placée sur les premieres lignes du Tableau, peut être réveillée par des clartés douces, & même par des lumieres, qui en lui prêtant de la vigueur, en ôtent l'ennuyeuse uniformité.

De la conduite & du menagement des Effets naît le charme de l'Harmonie.

N°. 59. Harmonie de la Composition.

L'Harmonie d'une ordonnance pittoresque consiste dans le rapport, la liaison, le balancement de tous les

objets qui la composent. De même que pour la parfaite Harmonie d'une figure il doit y avoir une espéce d'uniformité dans ses membres, il faut que dans une Composition on trouve une unité d'idées qui en ramene toutes les parties à l'expression générale de l'évenement que l'on peint.

Il n'est rien de ce qui environne le Héros, qui ne doive porter, pour ainsi dire, la livrée de son caractere, de sa situation sur la physionomie & dans les gestes. Tout doit concourir à répandre dans le Tableau une nuance caractéristique qui annonce le sujet au premier coup-d'œil.

Cette unité ne doit cependant point tenir de la monotonie. Elle doit être réveillée par quelque ingénieux épisode, par quelque diversion adroitement menagée, qui ne distraie de la catastrophe que pour la faire mieux sentir. Dans une piéce de théâtre les dissipations d'un *Prodigue* relevent la sordide œconomie d'un *Avare*; les ruses d'un *Traître* font briller les sentimens délicats d'un *honnête Confident*. Heureux contrastes dont un homme d'esprit peut menager l'équivalent dans une ordonnance pittoresque par

l'opposition raisonnée des caracteres, des situations, des grouppes, & des effets !

En combinant la variété des attitudes, des affections, des sentimens; en diversifiant les nuances d'expression, les accidens de lumiere que les figures peuvent produire, imitons l'adresse du Musicien, qui emploie dans un nombreux concert, des voix, des instrumens dont la mélodie, l'étendue, la force, le caractere different considérablement, & dont néanmoins résulte un tout ensemble si harmonieux, qu'on diroit que tous les sons partent d'un seul organe.

L'Harmonie a toujours les mêmes principes. Elle n'est que le résultat du rapport & de la liaison des parties qui forment un tout; mais elle doit être variée suivant la nature ou le genre de l'action, non moins par le stile dans lequel la Composition est rendue, que par celui dans lequel on la conçoit & on l'arrange. On reléve, ou l'on affoiblit sa valeur par la maniere dont elle est exécutée.

N°. 60. La belle Exécution sert à produire le Génie avec succès.

L'Exécution, cette partie du Talent qui semble purement méchanique & ne rien tenir du génie, sert

infiniment à le produire avec succès. Elle n'a pas toujours été envisagée par plusieurs Artistes célébres, qui ont renouvellé la Peinture, comme aussi importante qu'elle l'est devenue depuis lors. Tel est le goût des hommes pour la perfection ; il va toujours croissant dans les siécles éclairés. Pour mériter leurs suffrages, il ne suffit pas de faire de belles choses, il faut qu'elles soient bien faites ; & que la main soit de moitié dans le mérite de l'esprit. Sçachons leur gré de cette délicatesse ; en flattant leurs plaisirs, elle contribue à l'avantage des Arts.

Quoique les beautés d'Exécution ne soient pas ordinairement l'objet principal de l'Artiste, & qu'il ne s'en serve que de moyens pour mettre en œuvre des beautés d'un ordre supérieur, elles sont extrêmement importantes. Elles servent à fixer les yeux du Spectateur sur des objets destinés à toucher son ame, & sans les attraits du *Beau faire* la rapidité avec laquelle il parcourroit certains ouvrages l'empêcheroit d'en appercevoir toutes les finesses. Il faut regarder les beautés d'Exécution, comme l'adresse

dont se sert le Génie pour remplir parfaitement l'objet qu'il a de plaire & d'intéresser.

N°. 61. Beau faire ; en quoi il consiste.

Mais qu'est-ce que le *Beau faire* relativement au tout ensemble d'une Composition ? C'est l'art de lui imprimer le stile analogue au sujet qu'elle retrace, en adaptant à tous les objets le tact qui leur est propre, & en répandant par-tout une maniere hardie & ragoutante. Un *Bain de Diane* seroit d'une exécution mal assortie, si la Composition en étoit rendue sous un pinceau fier & heurté. Une ordonnance pittoresque qui représenteroit les *Titans écrasés sous Ossa & Pelion* seroit traitée d'un genre peu convenable, si le pinceau en étoit arrondi & fondu.

La hardiesse du tact est un des grands mérites du *Beau faire*. Dans la hardiesse nous comprenons la facilité à manier le crayon, le pinceau, l'ébauchoir, ou le ciseau. Cette facilité suppose la connoissance parfaite des formes, des tons, & des effets. Sans cela on tâtonne, on roule autour du vrai. On le trouve à la fin, mais ce n'est qu'avec peine, & l'ouvrage se ressent quelquefois de la fatigue

de l'ouvrier, au lieu que l'Artiste éclairé saisit fierement & sans balancer l'esprit, l'ame de la Nature.

La hardiesse doit être accompagnée de la netteté & de la précision. On est quelquefois ébloui par un maniment d'outil facile; les Demi-connoisseurs en sont souvent les duppes. Ne nous y trompons pas; ces traits hardis, s'ils sont semés sans justesse, annoncent les écarts d'un génie libertin qui cherche à en imposer. La facilité véritablement estimable fait passer sur la toile ou sur l'argile promptement, mais avec précision ce que le génie instruit a nettement conçu.

Ce n'est pas que la main d'un habile Maître exprime toujours sur son ouvrage du premier coup, & d'une maniere infaillible un sentiment vif & sublime. Il est une certaine irrésolution, qui caractérise, non son incapacité, mais sa délicatesse. Cette indécision produit une multiplicité de contours habilement jettés les uns sur les autres, un sçavant désordre de touches d'où naît ordinairement cette manœuvre ragoutante qui entre dans le mérite du *Beau faire*. Telles les Esquisses des grands Maîtres, tels

les Cartons de *Raphael*, du *Dominiquin*, de *Carle-Marat*, qu'on peut regarder à certains égards comme des Compoſitions, puiſqu'ils retracent des grouppes entiers, & ſouvent pluſieurs grouppes réunis, préſentent ces ſignes non équivoques d'une louable irréſolution. On voit que leur délicateſſe ſcrupuleuſe cherchoit parmi pluſieurs contours tracés autour du vrai celui qui étoit le plus convenable à la nature des ſujets, & que par une touche fiere ils le détachoient enſuite de tous les autres qui avoient ſervi à le trouver.

Ce qui eſt démontré dans les Cartons, & ſur-tout dans les belles Eſquiſſes des grands Maîtres, ne ſe borne pas à ce qui concerne le *Beau faire*, relatif à l'exécution d'une ordonnance pittoreſque. Ces ouvrages, ainſi que pluſieurs de leurs chefs-d'œuvres qui renferment eſſentiellement les principes du Pittoreſque d'une Compoſition, ſemblent dire à tous les Artiſtes : Lorſque vous aurez arrangé vos objets dans une œconomie judicieuſe, que vos grouppes ſeront bien liés & contraſtés, que vos maſſes de lumiere diſtribuées avec intelligence au-

ront mis en harmonie tous les membres de votre Compoſition, achevez de perfectionner par une exécution ſçavante ce que vous avez ſi heureuſement diſpoſé. Epuiſez les reſſources d'une manœuvre diſtinguée & les graces du *Beau faire* ſur les figures qui enrichiſſent les premiers plans de votre Compoſition ? Paſſez-vous à des ſites plus reculés ? Que les travaux ſoient plus uniformes, les touches moins fermes, les effets moins ſenſibles ! Enfin arrivez-vous à la partie du fond ? Qu'on n'y diſtingue plus que des maſſes plates, des formes adoucies ſans preſque aucun détail, & que les objets les plus reculés, fondus dans une eſpéce de vapeur, n'y prennent que les nuances du lointain !



ARTICLE IV.

POETIQUE & ENTHOUSIASME.

N°. 62. Poëſie générale & Poëſie particuliere.

ON peut enviſager le Poëtique pittoreſque ſous deux points de vûe : Poëſie générale d'une Compoſition ; Poëſie particuliere des Caracteres.

Les principes de la Poësie générale se réduisent à deux chefs. Le premier concerne le choix du trait Poëtique, le second regarde la maniere de le concevoir & de l'arranger.

En général une Composition traitée poëtiquement est celle dont l'intérêt se menage, ou se dénoue par l'entremise d'une Puissance supérieure à l'humanité. Tels sont la plûpart des sujets peints d'après l'Iliade, l'Énéide, la Jerusalem délivrée. Les Ecrivains sacrés ont aussi enrichi leurs narrations d'une Poësie d'autant plus noble qu'elle représente le Vrai, ou son image. On peut l'introduire dans les plus grands sujets; la *Création du monde*, le *Passage de la Mer rouge*, la *Promulgation de la Loi*, enfin dans tous ceux dont les circonstances peuvent être animées & dont les accessoires peuvent être personnifiés.

Celui qui réussit à traiter poëtiquement un sujet d'Histoire, ne procure pas seulement par-là au Spectateur l'agréable impression, que la réunion du Vrai avec ce qui est symbolique produit assez ordinairemeut sur l'esprit & sur le cœur; il prend encore le moyen assuré de jetter de la clarté,

de la nouveauté, une ingénieuſe ſingularité & une variété intéreſſante dans la repréſentation des événemens.

Veut-on peindre la *Contagion* qui déſola le camp des Grecs ? Si l'on ne raſſemble ſur la toile que des tas de morts & de mourans, on retracera une eſpéce d'énigme. Mais en leur aſſociant *Apollon* lançant du haut de l'Olimpe ſes fléches mortelles, à la ſollicitation de *Nemeſis* & aux prieres de *Chryſès*, on dévoilera le ſujet par ce Poëtique ; le Spectateur tiendra le mot de l'énigme, ou plutôt ce n'en ſera plus une.

Introduire dans le *Jugement de Paris* ce berger du Mont Ida ſollicité par la *Volupté* à donner la pomme à *Venus*, y joindre *Minerve* & *Junon* irritées de la préférence, reprenant la route des Cieux à la lueur du flambeau de la *Diſcorde* ; voilà des idées poëtiques qui rendent neuve & intéreſſante la peinture d'un trait fabuleux, cent fois répetée ſous des images aſſez communes.

La *Fontaine Navonne*, monument plein de ſçavoir & de génie dont *le Bernin* a décoré Rome, préſente une ingénieuſe Poëſie. Le *Nil* perſonnifié

& caractérisé par tous les attributs, que les Anciens lui assignent, se couvre la tête avec un voile. Par cette circonstance poëtique le célébre Statuaire a désigné, que la source de ce Fleuve fut long-tems inconnue, malgré mille recherches réiterées.

Un trait non moins ingénieux est mis en œuvre par *le Brun*. Qu'on se transporte au champ d'Arbelles avec lui! Son pinceau nous retrace le Devin *Aristandre* une branche de laurier en main, montrant aux Macedoniens presque découragés l'aigle qui plane sur la tête du Conquérant, comme un pronostic assuré du triomphe. Heureuse pensée, que la Poësie la plus noble adopteroit volontiers!

A-t-on fait choix des idées poëtiques dont on veut enrichir une Composition? Il faut les arranger d'une maniere convenable au sujet & conforme, sinon à la vérité, du moins à la vraisemblance. Quoiqu'elles ne soient qu'épisodiques on doit les unir inséparablement à l'action principale, sans néanmoins la dégrader ni l'affoiblir. Les traits poëtiques doivent servir à la soutenir par des circonstances intéressantes, à la présenter dans un

beau jour, en lui réuniſſant des accidens pathétiques. Il convient d'obſerver également ces maximes dans les ſujets fabuleux, hiſtoriques & ſacrés. Mais, que la loi des décences régle toujours l'eſſor de l'imagination! On ne doit aſſocier que de reſpectables idées aux événemens qui intéreſſent la gloire de l'Eternel. Les traits majeſtueux de l'Hiſtoire doivent être peints ſous des penſées nobles & héroïques.

Dans les Tableaux gracieux de la Fable, on employera les crayons & les pinceaux dont les Peintres-Poëtes ont fait uſage. Ainſi que la Poëſie, la Peinture ſe ſoutient par la Fable & vit de fictions.

Là pour nous enchanter tout eſt mis en uſage ;
Tout prend un corps, une ame, un eſprit, un viſage.
Chaque *Vertu* devient une *Divinité :*
Minerve eſt la Prudence & *Venus* la Beauté.
Ce n'eſt plus la vapeur qui produit le tonnerre,
C'eſt *Jupiter* armé pour effrayer la Terre.
Un orage terrible aux yeux des Matelots,
C'eſt *Neptune* en courroux qui gourmande les flots.
Echo n'eſt plus un ſon qui dans l'air retentiſſe,
C'eſt une *Nymphe* en pleurs qui ſe plaint de *Narciſſe*.
Ainſi dans cet amas de nobles fictions
Le Poëte s'égaye en mille inventions,

Orne, éléve, embellit, aggrandit toutes chofes,
Et trouve fous fa main des fleurs toujours éclo-
fes (*a*).

Ces adroites licences réuffiffent parfaitement dans les mains d'un habile Artifte. Sous le pinceau *du Correge* la *Pluie d'or* de la Fable, le *Cygne* de *Leda*, & la *Nuée* dont s'enveloppe le Maître de l'Olimpe ne font point des *Etres* muets; ce font les attributs, les plaifirs, difons mieux, les crimes de *Jupiter*; c'eft *Jupiter* luimême, dont le goût, le fentiment, les paffions percent à travers ces fymboles.

Que les *Cyclopes* faffent gémir l'airain & l'enclume! Qu'*Alphée* mêle fes flots avec les ondes d'*Arethufe!* Que *Cybele* ranime *Anthée!* Qu'*Iris* embelliffe les Cieux! Voilà l'image poëtique des Elémens.

Neptune fouléve les Mers; *Jupiter* tonne & lance la foudre; les *Autans* & les *Aquilons* ravagent les airs. Quelle tempête! Homere l'a repréfentée fous des traits vraiment pittorefques, que le Traducteur rend ainfi:

Dieux! j'apperçois les flots foulevés par l'orage
Fondre fur un vaiffeau qui s'oppofe à leur rage.

(*a*) *Defpr. Art Poët. III. Chant, vers* 162.

Le vent avec fureur dans les voiles frémit ;
La Mer blanchit d'écume & l'onde au loin gémit ;
Le Matelot troublé, que ſon art abandonne,
Croit voir dans chaque flot la mort qui l'environne (b).

N°. 63. Sujets héroïques profanes.

Les ſujets de la Fable ne ſont pas les ſeuls qui ſoient ſuſceptibles de Poëſie ; le Peintre ingénieux y ſoumet les événemens héroïques. Ce ſont les Divinités qui ſouvent y jouent les premiers rôles. *Venus* favoriſe les Troyens, *Junon* les perſécute & protége les Grecs. Qui eſt-ce qui conduit le bouillant *Achille* aux bords du Scamandre ? N'eſt-ce pas *Mars* qui lui prête ſon bouclier ; *Pallas* qui le couronne & la *Renommée* qui publie ſes exploits ? *Minerve* & *Themis* ornerent de palmes les mains d'*Auguſte* & de *Titus*. Que ces Divinités ceignent de leur Diadême LOUIS le *Grand* & LOUIS le *Bien-aimé* ?

Pour rendre le contraſte plus frappant, la Peinture anime les vices comme elle perſonnifie les vertus. La *Jalouſie* & la *Haine* préſentent la Ciguë à *Socrate*. La folle ambition de s'immortaliſer précipite *Curtius* dans un gouffre. C'eſt la brutale *Cu-*

(b) *Deſpreaux, Traité de Longin, chap.* VIII.

pidité & la *Fureur* aveugle qui arment
N°. 64 le bras de *Tarquin*.

Sujets de l'Histoire Sainte.

Les ſujets les plus reſpectables qu'offrent les Livres Saints ſont ſuſceptibles des ornemens de la Poëſie. Telle eſt, parmi cent autres, la magnifique peinture que nous trace un Prophete captif à Babylone (*a*) : il repréſente le *Seigneur* environné d'épais nuages, aſſis ſur un thrône que ſoutiennent la *Miſéricorde* & la *Fidelité*. Le *Feu* marche devant lui & dévore ſes ennemis. Ses éclairs brillent dans toute la *Babylonie*, portent la terreur & l'effroi juſques dans le ſein des Peuples qui l'habitent ; & tandis que ceux qui ſe glorifient dans les Idoles ſont remplis de trouble & couverts d'ignominie, tous les *Anges* ſe proſternent aux pieds du Toutpuiſſant, les *Filles* de Jeruſalem treſſaillent de joie & ſe livrent à la plus vive allégreſſe.

Ce n'eſt pas préciſément le déſordre & la confuſion où ſont les conſtructeurs de *Babel* qui font leur malheur & leur honte ; c'eſt Dieu luimême qui du haut de l'Empire céleſte rit & ſe venge de leurs projets in-

(*a*) *Pſeaume XCVI. verſ.* 2, 3, *& ſuiv.*

ſenſés. Sous la conduite de ſon *Ange* la colonne miraculeuſe accompagne les Iſraëlites, les garantit des ardeurs du ſoleil & des ténébres de la nuit; les ondes de la Mer rouge ſe ſéparent, s'arrêtent pour favoriſer l'évaſion du Peuple de Dieu; elles ſe réuniſſent, elles reprennent leur cours pour enſevelir dans un même tombeau le Roi des Egyptiens & toute ſon Armée (*a*).

Le Sauveur expire. Que les montagnes ſe fendent; que le voile du Temple ſe déchire; que les aſtres paliſſent; que le Calvaire, la Judée, l'Univers obſcurcis annoncent le trépas du Dieu qui créa la lumiere! Qu'au milieu de l'étonnement que cauſe le déſordre de la Nature, & qu'à travers l'épouvante mêlée d'effroi, d'horreur, dont ſont ſaiſis les témoins de la plus terrible cataſtrophe ſortent tout-à-coup d'une tombe entr'ouverte des morts rendus à la vie (*b*)!

Les ténébres ſont-elles diſſipées? Les flambeaux du Firmament ont-ils

(*a*) *Pſeaum. XCVIII. v.* 6 8. *XXXIII. v.* 8. *&c. & Pſeaum. XXXIV. v.* 6.

(*b*) *Math. c.* XXVII. *v.* 51. *& Tabl. d'Antoine Coypel, aux Miſſions Etrangeres.*

repris leur premiere clarté ? Que les Esprits céleſtes accourent, qu'ils chantent la gloire de celui qui triomphe de la *Mort* & du *Péché !* Qu'écraſés ſous la pierre de ſon ſépulcre, ces *Monſtres* ſignalent par le déſeſpoir leur défaite & la victoire du Sauveur, qui ſort glorieux du tombeau ! C'eſt ainſi que diverſes circonſtances unies à l'expreſſion de divers ſentimens jettent dans une Compoſition des traits frappans de Poëſie, ſans leſquels on ne verroit que la ſimple repréſentation d'un fait hiſtorique.

La Poëſie pittoreſque ne conſiſte pas ſeulement à introduire des épiſodes ingénieux & convenables, qui font d'un Tableau un vrai poëme, mais encore à exprimer énergiquement les ſentimens & les paſſions que l'on doit donner aux Acteurs, ſuivant leur intérêt & leur dignité. C'eſt la maniere de rendre ſenſibles ces paſſions, & de faire deviner ces ſentimens, que l'on appelle *Poëſie de ſtile*. Elle concerne eſſentiellement les détails.

N°. 65.

Uſage de la Poëſie de ſtile & de détail.

La Poëſie de ſtile doit entrer dans tous les ſujets, même dans ceux qui ne paroiſſent pas ſuſceptibles de la

Poësie du tout-ensemble. Cette opération du Génie acheve de perfectionner ce que le choix du sujet avoit ébauché, & ce qu'avoit avancé la maniere poëtique de le bien concevoir & de le mettre en bon ordre.

Ainsi que les fruits d'un verger font disparoître la couleur monotone des arbres & désignent au premier coup-d'œil leurs différentes espéces; la Poësie de stile annonce au prime-abord le caractere divers des personnages d'un Tableau; elle est pour ainsi dire le *type* de l'expression; disons tout, elle en est l'ame & l'esprit.

Les exemples de cette maxime se présentent en foule dans la peinture de toute sorte d'événemens saints, profanes, ou fabuleux. Nous n'aurons que l'embarras du choix. Que les sourcils froncés, les cheveux flottans, la barbe agitée de ce vénérable Vieillard, qui représente l'*Eternel* (*a*), le vrai Dieu, annoncent son juste courroux contre les infames villes de Sodome & de Gomorre, livrées en proie aux horreurs d'un incendie allumé par le feu du Ciel! La Fable prête les mêmes traits à ses Dieux chiméri-

(*a*) *Daniel c.* VII. *v.* 9. 13. 27.

ques ; à *Jupiter* armé contre les Tytans ; à *Neptune* courroucé contre les ondes révoltées ; à *Saturne* combatant contre le *Ciel* ſon pere.

Que la triſteſſe inexprimable de *Jephté* prêt à ſacrifier ſa fille unique (*a*), que la douleur accablante d'*Agamemnon*, à qui *Calchas* demande la mort d'*Iphigenie*, ſoient voilées du même manteau, ou caractériſées par des ſignes également expreſſifs ! Que les pleurs de l'inconſolable *Rachel* & ſa conſternation peignent les ſentimens qu'elle éprouve à la vûe de ſes enfans égorgés (*b*) ! Que les mêmes traits retracent dans *Agripine* la triſte ſituation où l'a reduite le trépas de ſon cher Epoux *Germanicus* !

Le front ſerein de *Neſtor*, ſa noble phyſionomie, ſes cheveux blancs, tranquilles & longs, les plis majeſtueux de ſon manteau traînant, peignent ſa probité, ſa ſageſſe, ſa candeur. L'audacieux regard d'*Achille*, un panache voltigeant, des cheveux agités, une couleur enflammée indiquent ſon bouillant caractere. Un ton de couleur livide & altéré, des ſourcils

(*a*) *Judic.* c. XI. v. 40.
(*b*) *Math.* c. II. v. 18.

refrognés, des lévres pressées l'une contre l'autre, des yeux étincelans, une prunelle égarée annoncent la colere d'*Ajax*.

Est-ce *Athalie* que l'on traîne hors du Temple (*a*), ou *Hector* le long des murs de Troye? Seroit-ce *Amasis* ou quelque respectable Martyr, dont on insulte le cadavre? Une tête ensanglantée, une coeffure éparse, des vêtemens déchirés, des membres roidis, un corps violenté dans toutes ses parties; voilà la poësie de Stile, qui convient à ces sortes de sujets.

L'artifice des oppositions contribue infiniment à faire briller la Poësie, dont nous parlons. Le voile flottant & les cheveux blonds *d'Orithie*, qu'enleve *Borée*, contrastent avec la chevelure brune & les voiles humides des *Nymphes* & des *Tritons*, qui du fond des eaux accourent à son secours. Leur couleur limoneuse & verdâtre fait encore une sensible variété avec le ton sanguin & coloré des *Silvains* & des *Driades*, qui s'échappent des forêts.

Tantôt c'est une action vive, qui est en opposition avec une attitude

(*a*) *IV. Reg. c. XI. v. 20.*

de ſang froid. Ici les *Dieux* rient à gorge deployée vis-à-vis de *Vulcain* pleurant de dépit & de honte. Là c'eſt le vieux *Silene* endormi qui contraſte avec la jeune *Eglé* folatrant. Ailleurs c'eſt l'oppoſition d'*Amymone* effrayée, mais aimable & brillante, avec un *Satyre* impudent, ignoble & bazanné.

Que dans l'action vive tout ſoit en mouvement, que tout agiſſe, que tout parle! Dans les ſujets tranquilles, que tout ſoit dans l'inaction; mais que cette inaction exprime le caractere des objets! C'eſt en quoi conſiſte la bonne Poëſie. Quand par les ſons aigus de ſon ſifflet *Polipheme* s'étudie à charmer *Galathée* (*a*); quand *Acis*, de concert avec cette Nymphe marine, écoute la ruſtique mélodie du Cyclope; quand *Acteon* conſidere de ſang froid les charmes de *Diane*, on ne voit que des drapperies immobiles, des cheveux ſans mouvement, des figures preſque ſans action; mais le caractere des têtes & des attitudes, qui ſont aſſorties, parlent ſenſiblement. On devine dans

(*a*) *Gal. du Carache au Pal. Farneſe, & Gal. de l'Albano au Pal. Roſpiglioſi.*

le premier le desir de plaire ; dans le second la satisfaction d'être auprès de ce qu'on aime ; dans le dernier l'expression de la curiosité. Le Cyclope jaloux & furieux, est-il prêt d'assommer son rival & la Nymphe, les met-il en fuite ? Le voile de *Galathée*, les cheveux d'*Acis*, le manteau de *Polypheme*, tout se meut, tout voltige. Ainsi sont agités les vêtemens & la coeffure d'*Actéon*, lorsqu'il est assailli par sa propre meute. Telle *Daphné* & *Syrinx*, livrés à l'effroi agitent les lauriers, les roseaux, qui les environnent ; tout s'anime, tout peint, tout partage les mouvemens de leur cœur.

Une seule figure peut être susceptible de cette Poësie de stile. La terreur d'*Andromede*, la rage de *Marsyas*, la férocité de *Diogéne*, l'intrépide fierté de *Scevola*, la constance inébranlable d'un S. *Laurent*, d'un S. *Barthelemi* au milieu des tourmens les plus cruels, seront peintes poëtiquement par des expressions analogues à leur état.

Les objets même inanimés peuvent présenter de la bonne Poësie, quand on leur donne l'action de vé-

rité ou de vraisemblance qui leur est propre. Que dans une temp^te les *Ciels* soient sillonnés d'éclairs ! Que les arbres poussés par les mêmes vents soient frappés de la foudre ! Dans les orages, que les voiles des vaisseaux, les vêtemens des Marins, les flots & les nuages soient agités par des vents qui luttent ensemble, & produisent cet heureux désordre qui est l'enfant de l'Art. Dans un tems serein on doit rendre le calme à la Nature, en variant suivant les circonstances ses diverses opérations.

Ce n'est pas seulement par les traits, les caracteres, les contrastes qu'on introduit la Poësie de stile, le ton général de couleur, & la nature des effets de lumiere en font aussi partie essentielle. Qu'on examine le *Déluge*, le *Frappement de roche* du *Poussin*, la *Descente de croix*, la *Résurrection du Lazare* par *Jouvenet*, l'*Apotheose d'Hercule* par *le Moine* ! Dans ce dernier ouvrage les graces, l'éclat, la suavité, & le brillant des teintes caractérisent la gloire d'*Alcide* Sous le pinceau de *Jouvenet* un effet vigoureux de couleur, un ton pathétique, le piquant d'un clair-obscur

obſcur ſingulier annoncent la *Mort* du Fils de Dieu & le plus éclatant de ſes miracles. Une triſteſſe affectée dans le ton général des deux Tableaux *du Pouſſin*, tranſporte le Spectateur dans le *Déſert* avec les Iſraëlites, & peint énergiquement la tragique cataſtrophe où périrent preſque toutes les créatures.

Enfin les travaux, les touches, la manœuvre, le *Faire* propre à chaque objet & au tout-enſemble, à l'expreſſion générale & particuliere d'une Compoſition, tout ce qui eſt le fruit de la fineſſe du Génie ou de l'intelligence de l'Art concourt à la nuance poëtique qu'on peut répandre dans toutes les parties d'un Tableau; mais que ce ſoit toujours avec un diſcernement réfléchi ! Ce conſeil eſt un préſervatif ſalutaire contre les écarts où pourroit entraîner la fauſſe idée de l'Enthouſiaſme pittoreſque, dont nous allons faire mention. N°. 66.

Enthouſiaſme pittoreſque.

Le Poëtique, qui éleve, pour ainſi dire, l'Artiſte au-deſſus de ſon Art, n'eſt pas ſeulement le fruit du ſçavoir, de l'étude & de la réfléxion; il eſt encore l'ouvrage de l'Enthouſiaſme, de ce tranſport divin d'un Génie

Créateur & dont nous ne tenons le bienfait que du Ciel. C'eſt une noble ardeur, un ſage emportement, une chaleur modérée, qui brille, ſurprend, éclate : c'eſt

. . . . cette divine flamme,
L'eſprit de notre eſprit & l'ame de notre ame (*a*).

La trouve-t-on cette heureuſe étincelle dans des génies timides qui penſent & qui exécutent toujours de ſang-foid ? Plutôt eſclaves que diſciples des régles de l'Ecole, ils ſe dirigent toujours par la gênante exactitude de la toiſe & du compas. Il faut que l'homme de génie, s'élevant à propos au-deſſus des régles, qu'il ſçait reſpecter à propos, haſarde des traits qui décélent l'enthouſiaſme, & que loin de donner des entraves à ſon imagination, il éleve ſon vol juſqu'à l'Olimpe, & ſe mette, s'il le faut, en commerce avec les Dieux. Que tantôt d'un pinceau hardi & vigoureux, il affronte avec les *Titans* le courroux de *Jupiter* même ; & que tantôt deſcendant dans l'Empire des morts, nouvel *Orphée*, par l'harmonie & les

(*a*) *Perrault Epitr. du Génie.*

tons pathétiques d'une coloris aimable & tendre, il arrache des ſanglots aux *Manes* plaintifs & à l'Epoux de *Proſerpine!* Que par les effets d'un clair-obſcur frappant, il oſe provoquer *Eole* dans les airs & *Neptune* dans ſon humide Empire! Qu'avec autant de grace que de ſuavité, réuniſſant ſous un pinceau moëleux & ſpirituel les riches nuances des tréſors de *Flore*, il en forme des guirlandes aux *Angeliques* & aux *Medors!*

C'eſt un mérite d'un autre genre, lorſque l'Artiſte pouſſé par cette inſpiration du Génie ſçait s'élever au niveau des hauts-faits du Héros qu'il ſolemniſe.

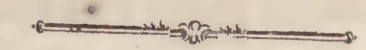
En guidant ainſi ſon imagination féconde, hardie, pétillante, à la lueur du flambeau de la raiſon & du Génie, il vole ſur les aîles de l'Enthouſiaſme juſqu'à ce degré ſupérieur qu'il ne ſçauroit atteindre ſans leur ſeçours.

Suivons-le dans ſa marche rapide. Il nous conduit dans les vaſtes plaines de la *Carie*, où repoſent les cendres de *Mauſole.* Là, au pied d'un ſépulcre orné d'urnes & de guirlandes funéraires, il nous dévoile *Arthemiſe* nonchalament abandonnée entre les

bras des Princeſſes qui la ſoutiennent, en ſignalant leur vive douleur. La pierre du tombeau ſert de thrône à la Reine conſternée. Son voile déchiré, ſes cheveux épars, ſon ſein négligemment couvert, ſes yeux levés vers le Ciel & noyés de larmes, ſon tein pâle, ſa bouche entr'ouverte, ſes lévres flétries peignent l'abattement de ſon cœur. Elle tient d'une main tremblante la coupe où ſont les cendres de ſon cher Epoux. Quel trouble, quelle agitation regnent autour d'elle ! Les alarmes, les ſanglots éclatent de toutes parts. Des ſuivantes déſolées arroſent ſa main de pleurs, embraſſent ſes genoux ou baiſent le tombeau ; les unes repliées ſur elles-mêmes ſe couvrent le viſage, ſe livrent à la plus ſombre triſteſſe ; d'autres ſont dans une muette conſternation. Pluſieurs d'entr'elles admirent le conſolant ſpectacle que leur offrent l'*Amour* & l'*Hymen*. Le premier tenant en main ſon brillant flambeau, ſe glorifie de pouvoir éclairer à jamais le chiffre d'*Arthemiſe* & de *Mauſole*, que l'*Hymen* place au centre du Cataphalque. L'*Hymen*, le triſte *Hymen* n'eſt ici que l'écho de

la douleur de la Reine. Il a remis ſon brandon éteint entre les mains des Génies, qui répandent des fleurs mêlées de branches de cyprès ſur le ſomptueux monument. L'un d'eux ſe détache du grouppe & vient préſenter à *Arthemiſe* l'urne qui renferme le reſte des cendres de ſon Epoux, avant que de la placer au faîte du Mauſolée.

Ce n'eſt point là un de ces traits d'Hiſtoire frappans qui ſont tout poëſie, tout enthouſiaſme. C'eſt un de ces événemens ſimples qui menagent à l'Artiſte tout le mérite d'y en introduire. Qu'eût été cette déplorable Epouſe de *Mauſole* ſous le crayon d'un Génie ordinaire ? Une Princeſſe qui pleure en buvant les cendres de ſon mari. Mais ſous la main d'un favori de *Minerve*, c'eſt une Reine dont la douleur & le déſeſpoir ſe manifeſtent par les démonſtrations les plus nobles, les plus touchantes, par les circonſtances les plus ingénieuſes, les plus pathétiques, par une Poëſie & une Peinture tracées des mains de l'Enthouſiaſme & de la réfléxion.



ARTICLE V.

SUBLIME & PATHÉTIQUE.

Nº. 67.

En quoi consiste le Sublime?

LE merveilleux, l'extraordinaire, le ſurprenant qui frappent, raviſſent & tranſportent, conſtituent le Sublime de tous les Arts inſtructifs & touchans. C'eſt la déciſion d'un célébre Ecrivain (*a*), dont nous emprunterons ſouvent ici les lumieres, en appliquant aux Diſciples d'*Apelle* & de *Phidias* ce qu'il a écrit pour les Orateurs. La Peinture & la Sculpture, qui ſont inconteſtablement au nombre de ces Arts, ont leur Sublime ainſi que la Poëſie & l'Eloquence. Ce caractere peut être répandu dans le tout-enſemble d'une Compoſition, ou dans ſes parties de détail.

Nº. 68.

Divers genres de Sublime.

Le Sublime du tout-enſemble s'annonce ou par l'élévation de la penſée, ou par la nobleſſe du ſentiment, ou par la magnificence du ſpectacle, ou par la tournure ingénieuſe des figures, ou par la vérité des ex-

(*a*) *Longin, Traité du Sublime, ch.* 1. *& ſuiv.*

pressions, ou par une certaine force de pinceau, ou enfin par un coloris caractéristique. Les grands Maîtres nous ont laissé cent exemples de ces divers genres de Sublime.

Tantôt c'est le châtiment d'*Heliodore* que *Raphael* nous peint accablé sous les coups de verges, dont les *Anges* l'ont assailli : les prieres d'*Onias* le rendent à la vie. Ici c'est le *Moyse* de *Michel Ange* qui étonne par sa majesté. Tantôt c'est la fierté de caractere du Monarque Indien, qui dit sous le pinceau de *le Brun*, comme sous la plume de Quinte-Curse : *Je veux être traité en Roi.* Ici c'est l'industrie de *Puget* qui fait délier par l'*Amour* les chaînes d'*Andromede.* Tantôt c'est le somptueux spectacle du *Triomphe de Cesar* dont *André Mantinea* enrichit le Palais du Duc de Mantoue ; ou les attitudes nobles & gracieuses dont *Girardon* décore les *Bains d'Apollon*, l'*Enlevement de Proserpine*, & le magnifique *Mausolée* du Cardinal de Richelieu. Ici c'est la hardiesse de pinceau dont *Paul Veronese* a traité ses *Pelerins d'Emmaüs*, ou la sçavante facilité du Ciseau, que l'on admire dans

les ouvrages d'*Angelo de Rossi*, de *le Gros*, de l'*Alegarde* & *du Flamand*. Enfin c'est le ton caractéristique, que *le Guide* a donné à sa *Cléopatre*, *Bourdon* au *Martyre de Saint Pierre*, *le Sueur* à presque toutes les Peintures dont il a décoré le Cloître des Chartreux, ou le caractere juste & sçavant que *le Pautre* a répandu dans son Grouppe d'*Enée* & *Anchise*, *Coustou* dans son *Chasseur* & son *Jules-Cesar*, *Coyzevox* dans ses *Renommées*.

C'est un grand art qui fait partie du Sublime que de ne rien introduire dans une Composition, qui ne soit parfaitement relatif au sujet. Que dans l'expression de toutes les figures on devine le sentiment que l'Artiste veut exciter dans l'ame du Spectateur! S'agit-il du *Jugement* porté par le Decemvir *Appius* contre *Virginie?* Que le dépit & l'indignation éclatent sur le front de tous les Romains! Que la consolation & la joie brillent sur celui des Israëlites, témoins de la sentence que *Daniel* prononce contre les indignes Vieillards calomniateurs de *Susanne* (a)! Que *Ninias*, à la vûe de *Semiramis* expirante sous

(a) *Dan. ch.* XIII.

ſes coups, ſoit tranſporté d'une fureur plus vive qu'*Œdipe* en apprenant de la bouche de l'Oracle, qu'il eſt le meurtrier de *Layus !*

L'aſſemblage raiſonné des principales circonſtances d'une action lui donne le ſublime intérêt (*a*) que pourroit lui prêter l'image animée des événemens ſucceſſifs. Quel Art merveilleux retrace la *Mort d'Hipolite*, & peint à nos regards ce jeune Héros, tenant encore ſon arc en main, tombant de ſon char qui vole en éclats, embarraſſé dans les rennes & traîné par ſes fougueux courſiers ! Là paroît le Monſtre dont la croupe ſe recourbe en replis tortueux. Bleſſé d'un javelot mortel, il ſe roule aux pieds des chevaux, leur préſente une gueule horrible, qui vomit ſur eux le feu, le ſang & les couvre de fumée. Plus loin le flot qui l'apporta recule épouvanté. Le Ciel s'unit avec la Mer. Les Elémens confondus ſont le théâtre du haut duquel *Neptune* preſſe de ſon trident les flancs poudreux des Courſiers. Dans le profond lointain eſt apperçu le Temple où ſe ſont refugiés les compagnons du Prince infor-

(*a*) *Long. ch.* VIII.

tuné. L'on y voit les Tombeaux antiques où reposent les cendres des Rois ses ayeux. Telle est la sublime Peinture retracée d'après *Racine*. *De Troy* a sçu rassembler sous son pinceau tout ce que cet événemet a d'héroïque sous la plume du Poëte, & mettre dans le plus beau jour l'heureux enchaînement des circonstances les plus intéressantes, les plus nobles & les plus pittoresques. Pouvoit-il manquer le sublime de la Composition !

Ce caractere se rencontrera dans un trait particulier, s'il présente une idée vaste, qui donne encore plus à entendre qu'elle n'exprime. C'est par-là qu'une Composition, qui n'aura rien d'extraordinaire dans son tout-ensemble, peut présenter du sublime dans ses détails. Tel est le *Caton* d'Utique peint par *le Brun*.

Une passion bien maniée qui relevera par degrés, autant qu'on peut le faire en peinture, les nuances d'un sentiment de maniere qu'un trait enchérisse sur l'autre sera marquée au coin du Sublime. Ainsi la grandeur d'ame de *Socrate* mourant sera sensiblement exprimée, non-seulement par la tranquillité qu'il conserve après

avoir avalé le poiſon, mais encore par les larmes de ſes amis qu'il conſole lui-même de ſa mort, par la conſternation de ſes Diſciples, & par le déſeſpoir de ſes femmes & de ſes enfans.

Il y a plus; un ſeul geſte, un air de tête, une expreſſion combinée peut être ſublime. Tel eſt le geſte que *le Pouſſin* a prêté au Médecin d'*Eudamidas* dans le Tableau où ce Philoſophe dicte ſon teſtament. Tel eſt encore, entre pluſieurs autres, le caractere que *Rubens* a donné à la Reine Marie de Medicis dans le moment qu'elle vient d'accoucher d'un Prince. Telle étoit l'expreſſion qu'Ariſtide le Thébain avoit, au rapport de *Pline* (*a*), prêté à une mere qu'il repréſenta le ſein percé d'un poignard & qui craignant que ſon enfant ne ſuçât le ſang au lieu de lait, le repouſſoit & laiſſoit appercevoir à travers les pâleurs de l'agonie les ſentimens les plus vifs de la tendreſſe maternelle. Telle étoit la *Medée* que vante *Auſonne :* Un Peintre Grec avoit exprimé ſur la phyſionomie de cette Princeſſe & les ſignes de la fureur & ceux des entrailles

(*a*) *Hiſt. natur. liv.* XXXV. *ch.* x. *pag.* 630.

d'une mere qui va égorger ses enfans.

Une composition qui ne présenteroit rien que de fort ordinaire dans le coloris & le dessein, pourroit se faire estimer par le sublime de son ordonnance. Suivant ce principe une Esquisse même peut être sublime dans son genre. Eh! combien en est-il dans les cabinets des Curieux, qui sont à ce titre justement admirées!

N°. 69.

Rapports & différences du Pathétique d'avec le Sublime.

C'est une erreur de croire que le Pathétique & le Sublime ne vont jamais l'un sans l'autre. Une composition peut être très pathétique sans être sublime. Telles sont celles, où l'on introduit des affections qui n'ont rien de grand, qui ont même quelque chose de bas, comme sont la tristesse & l'affliction des *Deserteurs* qu'a retracés *Calot* dans ses *Miseres de la guerre*; la douleur de ces *Gueux* à qui *Teniers* fait arracher les dents, ou panser les plaies; la peur & la colere ignoble de ces *Joueurs* frippons, dont le *Valentin* a souvent tracé les querelles.

D'autre part une composition peut être sublime sans qu'il y entre aucune passion bien vive, aucun pathétique; Tels sont les sujets de pur spectacle;

la Pompe triomphale de Conſtantin, celle de Mardochée conduit par Aman, les courſes des jeux Olimpiques, les Apotheoſes, &c.

Mais s'il eſt décidé que le Pathétique peut être indépendant du Sublime, & le Sublime du Pathétique, il n'eſt pas moins conſtant que celui-ci contribue infiniment à relever l'autre. On n'eſt jamais plus sûr de fixer l'admiration que lorſqu'on réuſſit à émouvoir le cœur. Les paſſions qui paſſent dans l'eſprit par la voie des yeux, & qui par la route de l'eſprit ſe communiquent à l'ame, font de très-vives impreſſions (*a*). Que l'on ſupprime du chef-d'œuvre de *Raphaël*, (ſon tableau de la *Transfiguration*,) de celui de *Daniel* de *Volterre* (ſa *Deſcente de Croix*,) de celui du *Dominiquin* (ſon Saint *Jérôme*,) les expreſſions vraies & pathétiques qui y ſont repandues, on fait éclipſer le ſublime que ces beautés exquiſes y jettent, & qui conduiront ces ouvrages à l'immortalité la mieux méritée.

N°. 70. Le Sublime peut entrer dans les ſujets les plus ſimples.

Les différens genres de peintures; Hiſtoire, Fable, Portraits, Paſtora-

(*a*) *Long. ch.* VII.

les, ſimples Payſages, ſont ſuſceptibles d'une compoſition & de traits ſublimes. C'eſt le caractere qui domine dans le fameux payſage du *Titien*, repréſentant le *Martyre* de Saint Pierre, Religieux Dominiquain; dans celui du *Rubens*, où éclate la *Foudre*; dans preſque tous ceux du *Pouſſin*, & ſpécialement dans celui qu'on nomme communément l'*Arcadie*. Au milieu de cette riche contrée paroît le Tombeau d'une jeune fille, morte à la fleur de ſon age. Sa ſtatue y eſt couchée deſſus, à la maniere antique, on lit à côté cette inſcription: *Et in Arcadia ego: Je vivois cependant en Arcadie.* Deux jeunes bergeres parées de guirlandes de fleurs, paroiſſent étonnées de trouver un objet ſi triſte dans des lieux ſi riants. Elles s'en occupent avec deux jeunes bergers. On croit entendre & l'on partage les réflexions que ces perſonnages font enſemble ſur la mort qui n'épargne, ni la Jeuneſſe, ni la Beauté, & contre laquelle on ne trouve point d'aſyle au ſein même des plus heureux climats.

Cet ouvrage du *Pouſſin* dévoile une autre maxime; ſçavoir que le ſubli-

me n'eſt point incompatible avec une noble ſimplicité. De même que ſouvent la beauté eſt d'autant plus piquante, qu'elle n'a que de ſimples attraits pour toute parure; il eſt des traits d'autant plus ſublimes, qu'ils ſont ſimplement rendus. C'eſt alors la ſimplicité qui releve, pour ainſi dire, la grandeur de la penſée:

Telle qu'une Bergere au plus beau jour de fête
De ſuperbes rubis ne pare point ſa tête,
Et ſans mêler à l'or l'éclat des diamans
Cueille en un champ voiſin ſes plus beaux ornemens *a*)

L'*Helene* du *Guide*, la *Galathée* de *Raphaël*, ſa Ste. *Famille*, les *Sacremens* du *Pouſſin*, la Ste. *Agnès* du *Flamand*, la *Dame Romaine* de *le Gros*, & généralement tous les chefs-d'œuvres de l'Antique portent le ſceau de ce Sublime, qu'une noble ſimplicité a imprimé ſur eux. N°. 71.

Moyens de parvenir au Sublime.

Inutilement nous occuperions-nous des caracteres du Sublime pittoreſque, ſi ce n'étoit point un Art, & qu'on ne pût en donner des préceptes. Il eſt trois moyens d'y parvenir. Eviter les défauts qui écartent du Su-

(*a*) *Deſpr. Art Poët. II. chant vers* 1.

blime ; apprendre de bonne heure à discerner le Sublime dans les ouvrages des grands Maîtres ; réunir, le plus qu'on peut, les qualités qui conduisent au Sublime.

N°. 72.

Défauts qui écartent du Sublime.

L'Enflure est le premier défaut, & celui contre lequel on doit d'autant plus se précautionner, qu'il semble approcher davantage du grand & du Sublime (*a*). Représenter toutes les puissances de l'Enfer, favorisant *Pluton* dans l'Enlevement de *Proserpine* ; ou *Eole* dechaînant les *Aquilons*, dans le dessein de fournir à *Pan* le souffle nécessaire, pour instruire *Apollon* à jouer de la flûte, ce seroit mettre au jour des idées boursoufflées & non sublimes. Dessiner un *Adonis*, un *Endimion*, une *Venus*, une *Diane* avec des contours gigantesques ; ou peindre le tendre lever de l'Aurore avec des effets de clair-obscur bruns, vigoureux & petillans, ce seroit tomber dans des exagérations, qui loin d'élever un ouvrage au grand & au Sublime, y répandroient un vernis d'inconséquence & de puérilité.

Le défaut contraire qu'on ne doit

(*a*) *Long. ch.* 11.

pas éviter avec moins d'attention, eſt celui qui conduit à la ſéchereſſe, au ſtile bas & ignoble. Souvent pour s'attacher au ſimple & au naturel, on donne dans le maigre & dans le meſquin. Tels ſont ceux qui n'oſent donner des aîles à *Saturne*, ou qui font pleurer *Junon* & *Minerve* de la préférence que *Paris* donne à leur rivale. Tels ſont encore ceux, qui maîtres de traiter un ſujet de l'hiſtoire de *Saül* & de l'*Iliade*, peignent le Roi d'Iſraël ſurpris par *David* dans les déſerts d'Engaddi (*a*), & *Achille* embrochant le dos d'un cochon, tandis que *Patrocle* met la marmitte au feu, pour taiter *Uliſſe*, *Ajax* & *Phœnix*.

Un troiſieme défaut oppoſé au Sublime, eſt de s'écarter des bornes préſcrites à l'imagination par la juſteſſe du jugement, & de ſe laiſſer emporter à l'excès, lorſque le trait d'Hiſtoire ne demande qu'un Enthouſiaſme modéré. On doit diſtinguer les mouvemens vifs & animés de *Pſiché* d'avec les emportemens de *Medée*, la noble colere de *Pyrrus* d'avec les fureurs de *Roland*. Il eſt auſſi dan-

(*a*) *I. Liv. des Rois ch.* XXIV.

gereux de paſſer le but, que de manquer de l'atteindre.

Apprendre de bonne heure à diſcerner le Sublime dans les ouvrages d'autrui, eſt un ſecond moyen d'y parvenir ſoi-même. Il eſt vrai qu'il ne faut gueres moins de délicateſſe d'eſprit pour ſentir le beau que pour le produire; c'eſt en traçant ici les moyens de le connoître, que nous mettrons l'Artiſte à portée de l'introduire dans ſes compoſitions.

Nous l'avons déja prevenu. Qu'il ſe donne bien de garde de prendre poûr ſublime ce qui n'a dans un tableau ou dans un bas-relief qu'une apparence de grandeur, ou une grandeur phyſique qui ne dit mot! Quand le projet de *Dinocrate* auroit eu lieu, quand le *Mont Athos* auroit été transformé en la figure d'*Alexandre*, qu'en eut-il réſulté? Une grandeur énorme qui n'eût rien eu de merveilleux, & qui eût même pû être l'ouvrage d'un génie médiocre. Un fil, un ſimple fil ingénieuſement diſtribué entre les mains des Parques, préſente une grandeur, une ſublimité bien plus frappante, que cette figure plus que

colossale. Qu'avec un pinceau vraiement sublime, Virgile a peint le *Mont Atlas* sous la figure d'un vieillard, qui soutient l'Empirée & qui est courbé sous ce fardeau ! Son dos est blanchi de neiges. De sa bouche, environnée d'une barbe hérissée de glaçons, sortent des sources, qui bientôt forment des torrens, & qui inondent les campagnes. Il est entouré de brouillards, & battu des vents & des tempêtes. Ces deux exemples constatent sensiblement les différences du vrai beau, & de ce qui n'en a que la fausse apparence.

N°. 73.

Comment juger du sublime d'un Tableau.

L'indice le plus sûr de la sublimité d'un ouvrage est, lorsqu'il frappe sensiblement l'Artiste & le Connoisseur ; & quand après avoir excité en eux un certain enthousiasme, il leur laisse dans l'esprit une idée au-dessus de ce qu'ils y ont vu. S'il ne leur imprime point un sentiment élevé, le spectacle n'a été que pour leurs yeux ; c'est tout au plus une belle machine destituée de son principal ressort.

L'ouvrage plaît-il universellement, quoiqu'il ne soit pas également soutenu dans toutes ses parties ? C'est une marque assurée de sa sublimité.

Les plus belles idées de *Corneille* se trouvent quelque fois à côté de pensées très foibles. Les premieres enlevent l'admiration, malgré le voisinage des secondes, qui souvent concourent à les faire valoir.

Si l'ouvrage fournit de solides instructions aux Artistes ; si pour y puiser des principes les gens à talens l'étudient, & en retirent de salutaires avantages, n'en doutons point, il est marqué au coin du Sublime. Conçevroit-on qu'une pareille déférence pût n'être que le fruit d'une fausse prévention ?

Enfin la marque la plus certaine de la sublimité d'une production de génie, est le sceau que la Postérité met à l'approbation générale. Combien de tableaux qui ont été admirés de leur tems, parce qu'ils renferment de belles parties, & qui ne sont plus recherchés aujourd'hui, tandis que d'autres ouvrages faits dans le même tems conservent encore de nos jours toute leur réputation primitive. Parmi tant de belles figures, qui ornent les jardins de Versailles, des Thuileries, de Paris & des environs, celles de *Girardon*, de *Puget*,

de *Coyzevox*, des *Coustous*, de *le Pautre* & de quelques autres grands Maîtres rendront seules à jamais ces noms célébres. Quelle pourroit être la raison de cette préférence ? sinon parce que les beautés qui soutiennent pendant un demi-siecle le crédit d'un ouvrage, ne suffisent pas pour l'immortaliser. Il ne doit la perpétuité de sa réputation qu'au Sublime, qui attire victorieusement les éloges de tous les siécles.

N°. 74.

Sources du Sublime pittoresque.

Pour être à portée de réunir les qualités qui conduisent au Sublime, il faut les chercher dans les sources de ce même sublime ; & c'est le troisiéme moyen d'y parvenir & de l'introduire dans les productions de l'Art.

La premiere source du Sublime est une élevation d'esprit, qui nous fait heureusement penser, choisir & exécuter nos idées (*a*). Quoique ce soit là plûtôt un don du ciel qu'une qualité d'esprit acquise, on peut néanmoins s'y exciter quand on ne l'a pas naturellement ; & la perfectionner, quand on ne l'a reçue que dans un dégré médiocre.

Le principal secret pour y réussir

(*a*) *Long. ch.* VI. *&* VII.

eſt de faire des efforts conſtans, & de s'acoutumer de bonne heure à tenir ſon cœur & ſon eſprit, pour ainſi dire, enflés d'une noble fierté. La fréquentation de la bonne compagnie, celle des perſonnes ſçavantes, la lecture des bons Auteurs, des belles tragédies contribuent à former, à nourrir cette élevation d'eſprit, qui eſt en même-tems & l'image de la grandeur d'ame, & la ſource des idées nobles & ſublimes.

Qu'à cette attention l'Artiſte joigne celle d'emprunter dans ſon cabinet le caractere des Heros, dont il retrace les actions mémorables! Que ſemblable aux *Thevenards*, aux *Barons*, qui entroient ſi bien dans l'eſprit héroique des Princes, dont ils jouoient les rôles, il ſe transforme en *Mitridate*, en *Auguſte*, en *Pyrrhus!* Il enfantera des idées convenables à ces perſonnages.

La ſeconde ſource du Sublime eſt une certaine véhémence de génie, qui nous porte à rendre un ſujet d'une maniere touchante, & propre à émouvoir le Spectateur. Introduire les deux *Larrons* dans le crucifiement du Sauveur, eſt une idée bien com-

mune & bien ſimple ; on peut la rendre ſublime, en repréſentant l'un d'eux élevant vers l'Homme-Dieu des regards de confiance, & ſubiſſant avec réſignation la peine dûe à ſes crimes ; tandis que l'autre ſoulevé ſur ſon gibet, & livré aux plus vives convulſions, arrache avec violence un de ſes pieds au clou qui l'enchaînoit, & qu'il laiſſe chargé de ſes dépouilles ſanglantes. Penſée ſublime que *Rubens* a inſérée dans le Tableau du maître-autel des Récolets d'Anvers !

Une application conſtante de détail, & une exécution précieuſe, peuvent être miſes au nombre des marques auſſi-bien que des ſources du Sublime. Telle eſt la *Magdelaine* de *le Brun*, la *Dejanire* du *Guide*, le S. *Michel* de *Raphaël*, &c.

La quatriéme ſource du ſublime eſt dans le choix des Auteurs, qui ont écrit d'une maniere également noble, énergique, pittoreſque. *Homere* & *Milton* ont peint dans le ſtile le plus ſublime. Quelles idées ne donne pas le Poëte Grec dans la deſcription d'une tempête ! *Neptune* en

courroux ébranle les fondemens de la Terre & ſouleve l'Empire des Mers d'un coup de ſon trident. Les *Autans* furieux déchaînés autour de lui, appellent à leur ſecours la foudre, les orages. Le tonnerre gronde, les abîmes ſont entr'ouverts, les ondes briſent contre le roc des vagues écumantes, toute la Nature eſt dans un déſordre effrayant, l'Océan même bouillonne du feu des Enfers.

Le Poëte Anglais ne peint pas avec moins d'élévation & de force l'Homme-Dieu, armé pour chaſſer du ciel les Anges rebelles. Monté ſur le char lumineux de ſon Pere, le Fils plus rapide qu'un ouragan, fend les airs ſur les aîles des Chérubins. Les traits de colere qui ſortent de ſes yeux, rendent ſon aſpect inſoutenable. La terreur le précéde ; une gerbe de tonnerres vomit des flammes & des foudres contre les Eſprits apoſtats. Ceux-ci perdent courage, laiſſent tomber leurs lances & leurs javelots ; ils ſuccombent ſous les traits du Tout-puiſſant. A-t-il triomphé ? Il foule aux pieds ſes ennemis terraſſés. La Victoire étendant ſes aîles d'Aigle, les

les couvre des ombres de la Mort, & plane à côté du Vainqueur formidable. Un tourbillon de fumée & de flammes darde une clarté éblouiſſante, qui aveugle, dévore les Rebelles, & les précipite au fond de l'abîme infernal.

Nous ſçavons qu'il eſt dans ces recits des circonſtances qui ne ſçauroient ſe rendre en peinture, & qu'il en eſt d'autres ſous leſquelles ſuccomberoient la force du pinceau & la magie de la couleur; mais il n'eſt point inutile d'échauffer l'imagination, & d'élever le génie par de pareilles lectures. Les avantages qui en réſultent ſont trop intéreſſans, pour négliger les moyens de les mettre à profit.

Une des principales ſources du Sublime eſt l'étude des grands-Maîtres, & l'émulation de marcher ſur leurs traces, de les atteindre, & même s'il ſe pëut, de les ſurpaſſer (*a*). C'eſt le but qu'un Artiſte ne doit jamais perdre de vûe. Leurs chefs-d'œuvres ſont des ſources bienfaiſantes, d'où s'élevent d'heureuſes vapeurs, qui échauf-

(*a*) *Long. ch.* XI.

ſent le génie. On eſt, pour ainſi dire, tranſporté par leur enthouſiaſme. Telle la *Prêtreſſe d'Apollon* étoit ſaiſie d'une ſainte fureur, lorſqu'elle montoit ſur le Trepied ſacré. La divine vapeur exalant une vertu ſublime, l'agitoit & lui inſpiroit, dit-on, des Oracles.

C'eſt un grand motif d'émulation pour un favori d'*Apelle*, de penſer que les grands-Maîtres qu'il étudie, qu'il tâche d'imiter, vont être ſes juges, & que c'eſt à leur Tribunal que ſes ouvrages ſeront évalués. Mais la plus forte conſidération qui doit l'engager à prétendre au Sublime; c'eſt le jugement que la Poſtérité portera de ſes productions (*a*). Si en les enviſageant ſous ce point de vue, il déſeſpere de rien faire qui lui ſurvive, ſa timidité enchaînera ſes Talens. Qu'il ſe livre donc aux ſentimens qu'inſpire une noble hardieſſe! Qu'il ne ſe contente pas de travailler pour ſes contemporains, qu'il travaille pour les ſiécles à venir! Cette idée l'encouragera à redoubler ſes ef-

(*a*) *Long. ch.* XII.

forts pour atteindre, s'il eſt poſſible, au faîte de la perfection. C'eſt dans cet eſprit qu'un grand Peintre de l'Antiquité (*a*) ſe faiſoit gloire d'avouer, qu'il travailloit long-tems ſes ouvrages : Je veux, diſoit-il, qu'ils parviennent aux Ages les plus reculés.

(*a*) *Zeuxis d'Heraclée.*





TROISIÉME PARTIE.

COLORIS.

Nº. 75. Objet du Coloris.

LA ſcience du Coloris conſiſte à imiter les couleurs naturelles des objets que l'on peint, & à donner aux artificielles le ton & l'effet le plus avantageux pour tromper agréablement la vûe. Cette partie de la Peinture en eſt l'eſſence & la perfection. C'eſt elle qui anime la toile & qui forme cette magie pittoreſque capable d'en impoſer même aux yeux du Connoiſſeur.

Nº. 76. Connoiſſances qu'il exige.

Mais comment parvenir à cet artifice, ſi l'on n'a d'abord une idée générale des principes du Coloris; ſi paſſant enſuite à des recherches particulieres on ne connoît le différent caractere des couleurs pour les combiner avec ſucces, leur emploi pour atteindre à l'harmonie par une manœuvre diſtinguée, l'intelligence

avec laquelle on doit en ménager les dégradations pour réuſſir à bien colorier ; enfin ſi l'on ne fait des études raiſonnées d'après les ſçavantes productions où cette partie de la Peinture eſt écrite avec des pinceaux éloquens.



ARTICLE I.

Idée générale des principes du Coloris.

N°. 77.

Divers aſpects ſous leſquels on peut enviſager le Coloris.

LE Coloris peut être enviſagé relativement au tout-enſemble d'un Tableau ou relativement à ſes détails particuliers. Sous le premier aſpect il dépend d'une conduite de tons qui liés ou oppoſés entr'eux, & dégradés par de juſtes nuances toujours relatives aux plans des objets, forment un tout-enſemble plein de graces, de force & d'harmonie ; le charme des yeux. Regardons-nous le Coloris ſous l'autre point de vûe ? Il conſiſte dans l'union des teintes variées & ménagées pour former l'arrondiſſement des corps. On diſtingue les princi-

pales teintes en cinq nuances ; le premier clair, la couleur propre ou locale, les demi-teintes, les ombres & les reflets. Nous ſous-entendons ici les paſſages de couleur, les teintes intermédiaires qui lient les clairs avec les demi-teintes & les demi-teintes avec les bruns.

N°. 78. Conduite des tons.

La conduite des tons pour l'effet d'un tout-enſemble n'eſt pas différente de celle que l'on doit tenir pour l'arrondiſſement d'une ſeule figure. Il faut dans l'une & dans l'autre circonſtance avoir attention de menager une maſſe de lumiere & de couleurs qui ſoit dominante ; la ſoutenir par des lumieres ſecondes & par des tons ſubordonnés qui ſe faſſent valoir réciproquement ; la rappeller par des échos qui réveillent les maſſes, & l'aſſortir avec des demi-teintes & des ombres dégradées, juſqu'au parfait arrondiſſement de tous les objets de détail. Cette conduite appliquée au tout-enſemble & ménagée avec génie & avec diſcernement, portera l'ouvrage à ce beau dégré d'intelligence & de coloris que le grand Peintre ſe propoſe. Le premier ton d'un Tableau eſt arbitraire,

mais il décide de tous les autres, comme le ton du premier violon d'un concert régle le ton de toutes les voix & de tous les instrumens. Cette premiere nuance est dépendante de toutes celles qui l'environnent; elle n'a d'autre valeur que celle que lui prêtent les contrastes qu'on lui oppose. Un ton très-simple sur la palette, s'il est bien menagé, peut devenir très-beau, très-riche, très-piquant, très-harmonieux. C'est alors le ton vrai de la Nature. Une couleur très-brillante par elle-même peut, par la manœuvre d'un Artiste qui ignore la magie des tons, devenir très-lourde, très-sale, très-discordante, si elle n'est employée avec un ménagement raisonné.

N°. 79. Tons de couleur convenables aux sujets.

Que le ton général du Tableau soit varié suivant le local des sujets. Ceux qui se passent dans l'empire des Airs auront un ton léger, suave, lumineux; tel doit être ordinairement le coloris de tous les Plafonds.

Les sujets dont la scene se passe sur la Terre seront traités d'un ton convenable, non-seulement aux divers climats, mais encore au théâtre particulier de l'action. Les traits de

l'Hiſtoire Orientale ſeront peints d'un ton plus chaud, plus coloré que ceux qui ſe paſſent dans les climats du Septentrion. Dans l'un & l'autre pays les événemens arrivés en pleine campagne ſeront rendus par des nuances plus éclatantes, plus vagues, & moins fieres que ceux dont la ſcene eſt placée dans les Temples, dans les Palais.

On donnera un ton vague, frais & verdâtre aux ſujets qui ſe paſſent ſur les Eaux. Les réverbérations de couleurs y feront fréquentes & répandront autour des figures un tranſparent agréable, ſans nuire à leur ſolidité. Exceptons le ſujet du *Déluge* & ſes pareils. Celui du *Pouſſin* n'eſt ſi admirable que parce qu'il a ce ton triſte & ſçavamment ſale que produiſoit le mêlange de la terre confondue avec les eaux du Ciel dans cette unique cataſtrophe.

Une couleur ardente, des teintes rougeâtres, des nuances enfumées conviennent aux événemens qui ſe paſſent dans les Enfers. Le ton général de ces ſortes de Tableaux doit être ſombre. Les lumieres y ſeront aiguës & n'y brilleront que par échap-

pées ; des ombres larges & amorties, des reflets ternes quoique colorés, ne laisseront appercevoir qu'une clarté triste & funébre.

N°. 80. Variété de tons.

Les tons de couleur sont variés à l'infini. Les nuances sont différentes dans les chairs des hommes, des femmes, des enfans ; soit qu'on compare les uns aux autres, soit qu'on les envisage par rapport à chacun d'eux. La variété de leurs tons doit concourir par des passages très-doux à former une teinte générale. Les objets inanimés, drapperies, métaux, *ciels*, ont aussi leurs nuances diverses ; mais leur ton général peut être formé par des passages plus sensibles. Il est même de certaines exagérations de tons, qui loin d'être vicieuses deviennent ragoutantes, lorsqu'on en fait usage à l'égard des animaux, du paysage, de l'architecture, ou à l'égard des oppositions dans lesquelles on les présente.

Quelque légeres que soient les différences du ton de deux objets, elles seront très-sensibles si elles sont traitées par grandes masses. Ne sont-elles présentées que par petites parties ? elles n'ont point de valeur ; l'œil ne

les apperçoit pas. Il faut néanmoins éviter de trop étendre une masse de couleur qui seroit d'un ton brillant & qui pourroit nuire à l'équilibre des nuances. On doit, autant qu'il est possible, conserver entr'elles un juste balancement.

N°. 81. Divers usages des tons ou des couleurs.

Les couleurs claires qui ont du rapport dans leurs nuances doivent être employées à former les grandes masses de lumiere. Les couleurs sourdes qui différent de ton seront destinées aux parties de demi-teinte, & à former les passages ou les liaisons d'un ton à l'autre. Les couleurs vigoureuses qui sont totalement opposées, quoique brunes, serviront à établir les masses d'ombres & à menager les contrastes dans ces masses.

Chaque corps solide doit tenir sa masse de couleur sur son fond. Qu'il en soit détaché d'une maniere plus ou moins prononcée, à proportion qu'on veut le faire saillir de la toile, ou l'éloigner plus ou moins de l'œil du Spectateur. La vivacité du ton, le volume de l'objet, & le caractere des travaux coucourent également à produire ces effets.

Il n'est point de couleur assez bru-

ne, qui ne puiſſe entrer dans l'aſſaiſonnement d'une maſſe de lumiere. Le noir même reçoit des tons lumineux dans ſa partie éclairée. Il a ſes clairs comme le blanc a ſes ombres. Il ſuffit que ces clairs ſoient ſubordonnés à ceux des objets avec leſquels ils ſont contraſte. De même les ombres des étoffes claires, introduites pour jetter du ragoût dans une maſſe obſcure, ne doivent préſenter que des vigueurs ſubordonnées à celles de la maſſe qu'elles réveillent, & n'y prendre en général qu'un parti de reflets.

Aſſez ordinairement les tons les plus bruns doivent être placés hors des chairs, ſur-tout de celles que l'on veut rendre délicates. C'étoit l'uſage de *Rubens*; C'étoit le principe du *Correge*. *Paul-Veroneſe* & le *Titien* peignoient les ombres des carnations de teintes ſolides & même vigoureuſes; mais ils leur oppoſoient des fonds plus vigoureux encore. Ils les en détachoient ou par le ton propre, ou par les bruns qu'ils fouilloient au-deſſous des parties, qu'aucune lueur ne pouvoit refletter.

N°. 82. Effets de couleurs.

Tous les effets de la Nature ne ſont

pas avantageux à ſaiſir, quelque vrais qu'ils puiſſent être. On doit mettre à profit les principes de l'Art, & ſçavoir corriger par les loix de l'intelligence, les uniformités de tons que préſente quelquefois le ſpectacle des cieux. On ne doit pas moins éviter ces grandes maſſes ſans dégradations qu'on voit en pleine campagne, & tous les partis qui ne peuvent être rendus que difficilement ſur la toile & dont les effets n'ont rien de piquant. Peindre la Nature ſans choix, comme un Eleve de *Teniers* deſſineroit un *Apollon* d'après un Payſan d'Anvers, c'eſt faire des tableaux peu capables d'attirer les ſuffrages des Connoiſſeurs.

Il faut varier les effets des couleurs comme ceux de la lumiere; oppoſer aux objets qui ſe détachent en clair ſur un fond brun, des objets qui ſe détachent en brun ſur un fond clair; mettre ſucceſſivement des figures colorées en contraſte avec des corps livides ou griſâtres, & ménager alternativement les oppoſitions des grouppes, peints ſous des nuances ſourdes & vigoureuſes, avec d'autres grouppes traités d'un ton brillant & argentin.

Les fonds grisâtres sont en général les plus favorables aux effets de couleur ; mais il faut les varier de nuances. Les gris ont, comme tous les autres tons, leur clair, leurs demi-teintes, leurs ombres. Ils ont même leur gris & leurs tons colorés. Ces modifications diverses ne doivent néanmoins présenter qu'une masse très-simple, dont les variétés ne nuisent en aucune maniere aux objets, à qui la masse sert de fond.

L'effet exige aussi quelquefois qu'on introduise des tons colorés dans les lointains. Il est alors important de leur ménager des oppositions qui les tiennent à leur place. De même qu'un terrein clair, opposé à une forêt obscure, l'enchaîne dans l'éloignement, & qu'une ombre vigoureuse fait fuir un Temple lumineux; une masse de couleur grisâtre arrête dans le fond du tableau une architecture colorée, & un objet coloré fixe dans l'éloignement des montagnes grisâtres.

Les partis de demi-teinte opposés à des fonds clairs, contribuent infiniment à l'effet d'une machine pittoresque. Ils concourent au mouve-

ment des objets, au brillant des lumieres, & au repos de l'œil. On peut les former par l'artifice des couleurs, ou par celui des privations du jour. Dans la premiere circonſtance, la lueur peut éclairer les corps; mais les effets doivent être fort doux pour ne point altérer la maſſe; au lieu que dans l'autre les figures doivent être éclairées de reflets, & d'une clarté contraire à celle du jour naturel, puiſqu'elles ſont cenſées dans une maſſe privée de lumiere.

Si au défaut du jour naturel, on eſt obligé d'éclairer les objets d'une lumiere artificielle, elle portera ſur eux des effets d'autant plus piquans, & ils en emprunteront d'autant plus ou d'autant moins la teinte rougeâtre ou argentine, qu'ils en ſeront plus ou moins voiſins, & que la clarté tombera ſur eux par une progreſſion plus ou moins directe.

Tous les effets, toutes les couleurs diſparoiſſent dès que la lumiere ceſſe d'éclairer les corps; dans les ſujets de nuit, à peine diſtingue-t-on les nuances des objets dans les endroits ou la clarté artificielle les dévoile. Les ombres y ſeront larges, ſourdes

& mattes, les reflets n'y feront que foiblement apperçus, & les lumieres resserrées, piquantes & aiguës n'y seront distribuées que par des échapées & par des échos.

Quel que soit le principe qui colore les objets, quelque conduite que l'on observe pour leur donner le ton convenable, de quelque variété de nuances qu'on les enrichisse, & de quelle maniere qu'on en ménage les effets, on ne doit jamais oublier que l'Harmonie seule peut leur prêter la couleur de la Nature.

N°. 83. Harmonie des couleurs.

La nature est susceptible de toute sorte de couleurs, ainsi que de toute sorte de formes. Elle réunit les nuances les plus antipathiques & les plus bisarres. Le chef-d'œuvre de l'Art consiste à mettre en harmonie celles qui paroissent les moins liées d'amitié. Ce résultat est l'effet de la participation des lumieres, de la modification des demi-teintes, de la rupture des ombres & de la justesse des reflets.

Un moyen infaillible de mettre les couleurs en harmonie, est de n'associer que celles qui sont douces & sympathiques. Est-on forcé par la

nature du ſujet d'en introduire qui ſoient d'un autre caractere? Il faut les groupper & les acoſter, de maniere qu'elles ſe mirent les unes dans les autres; les diſpoſer de façon que la lumiere ne prête qu'une même nuance aux premiers clairs, & que leurs ombres ne préſentent qu'une maſſe uniforme, dans laquelle néanmoins on entrevoye le ton propre de chaque objet.

A l'harmonie des couleurs on joindra le rapport qu'elles doivent avoir avec l'expreſſion du ſujet. Un trait d'Hiſtoire capable d'inſpirer la conſternation exige des nuances, en quelque ſorte monotones, triſtes, & qui affectent l'ame plutôt que les ſens. Un événement qui retrace l'allegreſſe, eſt ſuſceptible de teintes brillantes, variées, dont l'éclat & la diverſité frappent les yeux plûtôt que le cœur. Dans l'une & l'autre circonſtance on peut réveiller l'harmonie par des tons accidentels, qui, diſſonnans en apparence, ſervent à la rendre plus ſinguliere & plus frappante. Tel le Muſicien intelligent réveille un Monologue patéthique, ou un air de caractere par des diſſon-

nances, qui rendent l'un plus expreſſif & l'autre plus agréable.

Pour diriger l'harmonie au dégré de la perfection poſſible, il faut mettre de la conformité entre le caractere de la manœuvre & celui de la couleur. Un perſonnage ruſtique, dont les carnations d'un ton hâlé & groſſier, ſeroient peintes d'un ſtile agréable & moëleux; une jeune Nymphe, dont les chairs fraîches & vermeilles ſeroient traitées d'un pinceau mauſſade & heurté, préſenteroient l'un & l'autre un *faire* qui n'eſt point en harmonie avec la couleur.

N°. 84. Bien peindre.

Un beau Coloris eſt le réſultat d'une belle façon de peindre. La maniere la plus ſéduiſante & la plus eſtimable, eſt de peindre à pleine couleur, en portant toujours teinte ſur teinte, en noyant les tournans dans les fonds, en conduiſant le pinceau du ſens des chairs & des muſcles. C'eſt un moyen d'imiter l'épiderme de la Nature. Le moyen d'en imiter les fineſſes eſt de placer les plus beaux tons, les demi-teintes les plus fraîches, les ombres les plus colorées & les plus brillans reflets dans les parties les plus lumineuſes. Ce n'eſt pas

tout, il faut y répandre les teintes vierges, les touches pures, y placer artiſtement de certaines épaiſſeurs de couleur ſur les endroits les plus ſaillans; on donne ainſi le relief aux objets. On acheve l'ouvrage en affoibliſſant les travaux dans les parties fuyantes, en n'y gliſſant qu'une couleur legere qui couvre à peine la toile, & en les enrichiſſant de tons rompus qui participent à des nuances voiſines.

N°. 85. Manœuvre variée ſuivant le caractere des figures.

A cette pratique il faut joindre un maniement d'outil convenable au caractere de toutes les figures. Les chairs des Femmes ſeront traitées d'un pinceau moëleux, arrondi, avec des teintes fraîches & lumineuſes. Leurs chairs délicates prenant aiſément l'impreſſion des corps voiſins, recevront de très-beaux reflets, ſurtout quand ils ſeront produits par les carnations même; leurs demi-teintes ſeront légeres, brillantes; leurs ombres vagues, quoique ſolides, & douces quoique colorées.

On doit donner aux Enfans des carnations tendrement colorées & arrondies d'un pinceau *flou*. Leurs extrémités ſeront d'une teinte ſanguine.

Les divers plis de chair que la Nature a placés à l'endroit de la jointure de leurs membres, les petits creux dont elle a embelli les parties charnues de leur corps délicat, authorisent les touches fréquentes, moëleuses & sensibles, qui caractérisent leur souplesse & les graces de tous leurs mouvemens.

Les Adolescens seront d'une teinte plus décidée. Leurs carnations seront formées d'un pinceau plus ferme, plus uni, & leurs extrémités suavement colorées releveront l'éclat des reluisans, que la solidité de leurs chairs place sur toutes les convexités.

Dans l'âge viril, les Hommes ont un ton de couleur mâle. Il convient de leur donner des carnations fraîches, des demi-teintes sensibles & des ombres colorées. Que leur tête, leur estomac, leurs genoux, leurs mains, leurs pieds soient d'une nuance roussâtre! Que les reflets de toutes ces parties se ressentent de l'abondance du sang qui y circule!

A l'égard des Personnages d'un âge plus mur, & approchant de la vieillesse, on doit user de teintes basannées. Les extrémités seront moins

ſanguines, & plus reſſemblantes au ton du reſte du corps. A cet âge toutes les parties commencent à perdre leur ſolidité, & les muſcles leur force. On doit traiter les carnations d'un pinceau moins arrondi, & d'une touche plus heurtée. Les clairs en ſeront moins brillans, les demi-teintes plus griſâtres, les ombres plus uniformes. Sur les parties lumineuſes les plus ſaillantes, la broſſe peut laiſſer des épaiſſeurs de couleur, après qu'elle aura modérément fondu les teintes des autres parties.

La couleur flétrie, la peau ſéche, les muſcles décharnés de l'âge décrépit, exigent un autre ton & un autre manœuvre. C'eſt d'une teinte livide, avec un pinceau quarrément traîné du ſens des formes arides & des plis de la chair, qu'on retracera les carnations d'un Vieillard. Des touches lâchées avec une adroite nonchalance, des reluiſans heurtés avec une ſorte d'humeur & de bruſquerie, annonceront le tiraillement des nerfs & le décharnement des os. Il faut néanmoins voiler, autant qu'il eſt poſſible, & ne point mettre dans une trop grande évidence tous les

dégoûts qui ſuivent l'aſpect de la décrépitude.

Quoique la belle manœuvre ſoit eſſentielle à la perfection d'un ouvrage de Peinture, elle ne doit point être portée toujours, ni partout au même dégré. Il y a beaucoup d'art à ſacrifier à propos celle des objets acceſſoires, pour relever celle des objets plus importans. C'eſt un ménagement judicieux, ſuggéré par l'intelligence, étayé par la ſaine raiſon, & juſtifié par l'expérience.

N°. 86.

Néceſſité de bien deſſiner pour bien peindre.

Au reſte ces principes généraux du Coloris, que nous allons plus amplement développer par des traits particuliers, ne ſeront véritablement utiles aux jeunes Artiſtes que lorſqu'ils ſe ſeront familiariſés avec les ſolides maximes du Deſſein.

Peindre n'eſt autre choſe que deſſiner, c'eſt-à-dire, donner à chaque forme le ton qui lui convient; or, peut-on donner une nuance convenable à une partie dont on ne ſait pas fixer le contour? Le mérite du Peintre eſt toujours relatif au ſavoir du Deſſinateur. Celui qui eſt ſûr de ſes formes, place ſes couleurs juſtes; conduit ſon pinceau du ſens de la

partie dont il a le trait présent à ses yeux, ne travaille ses teintes que pour les fondre ; il en conserve toute la fraîcheur, & prête à sa manœuvre toute la facilité de l'Art & tout le vrai de la Nature. Il imprime le moëleux & la force, la rondeur & les meplats, la souplesse & la fierté, là où l'indication du vrai & l'intérêt de son ouvrage l'exigent ; sans être, ni arrêté par l'incertitude, ni refroidi par l'ennui, ni découragé par les obstacles. Enfin il se distingue dans cette partie de son Art, qui mérite à ceux qui la possedent avec supériorité, le juste titre de grand Peintre.



ARTICLE II.

NOTICE DES DIFFÉRENS CARACTERES DES COULEURS.

Nous renfermons sous ce titre non-seulement les qualités des couleurs ; mais encore leurs combinaisons diverses, les différences qu'il y a entre les couleurs *propres* & les locales, le détail des couleurs réfléchies, des ar-

tificielles, des capitales, des couleurs rompues & de celles qui en dérivent. N. 87.

Couleur propre.

La couleur *propre* eſt celle qui appartient à chaque corps, & qui le diſtingue des autres. Tous les objets doivent avoir leur couleur propre; c'eſt-à-dire, qu'ils doivent être peints du ton caractériſtique que la Nature leur donne. Les carnations d'un vieillard, celles d'un jeune homme, celles d'une femme, ont leur couleur propre, ainſi que nous venons de l'obſerver, comme les drapperies différentes, les *ciels*, les arbres, les animaux divers, la pierre, les métaux ont les leurs. Le tein du jeune *Cephale* conviendroit-il à *Titon* décrépit, quelque frais qu'on le ſuppoſe? Les carnations délicates & vermeilles d'*Hebbé* ſiéroient-elles à la ſexagénaire *Timarate* (*a*), quelque embonpoint qu'on lui prête? Le coloris d'*Hercule* qui étouffe des ſerpens dans ſon berceau ne doit pas reſſembler à celui de *Cupidon*, piqué par une abeille. Qu'il s'en faut donc que la couleur propre ſoit la même dans tous les âges, dans tous les hom-

(*a*) *Une des trois Vieilles qui préſidoient à l'oracle de Jupiter de Dodone.*

mes! Elle varie encore ſuivant la différence des climats, la ſituation du corps, la violence des paſſions, & ſelon la lumiere qui l'éclaire.

Chaque figure a non-ſeulement un ton caractériſtique, une nuance qui lui eſt propre, les différentes parties de ſes carnations ont auſſi des couleurs qui leur ſont particulieres. Tous les membres expoſés au hale, aux effets d'une tranſpiration abondante, aux impreſſions d'une grande chaleur, ou à des froiſſemens réitérés, ont une teinte propre plus colorée que le reſte du corps. Nous obſerverons dans ſon tems que ces diverſes modifications du ton propre concourent infiniment à la vérité du coloris.

Les réverbérations de deux objets qui ſe mirent l'un dans l'autre, ou les reflets de pluſieurs étoffes grouppées dans une maſſe de lumiere produiſent des nuances plus belles, plus vives que la couleur propre de chaque objet particulier. C'eſt la Nature qui le démontre.

L'expérience nous apprend auſſi, que la couleur propre des objets réels s'affoiblit à nos regards par l'éloignement.

ment. L'air intermédiaire qui les environne produit cette altération ; le ton des objets peints doit donc participer de la nuance aërienne, suivant le plus ou le moins d'enfoncement qu'ils ont dans le tableau. Ainsi, à moins qu'ils ne soient frappés du jour du soleil, ils doivent avoir dans les lointains une teinte qui approche du bleuâtre.

Par la raison du contraire on doit quelquefois exagérer la couleur propre des objets, non-seulement à raison de la proximité du site qu'ils occupent ; mais encore relativement à la distance, d'où l'ouvrage doit être regardé. Il faut imiter en cela l'industrie des Acteurs qui outrent sur le théatre le vermillon de leur teint & l'action de leurs gestes, pour regagner par l'exagération ce que la distance du parterre efface du ton de la Nature & de l'effet des passions. N°. 88.

Couleur locale.

La couleur propre se nomme aussi couleur locale vis-à-vis des objets qui sont sur les premiers plans du Tableau ; parce que le local qu'ils y occupent leur laisse toute la pureté, toute la vigueur du ton propre & caractéristique, que la Nature leur a

données. A l'égard des corps qui ſont repréſentés ſur les ſeconds ſites & dans les lointains, la couleur locale n'eſt autre choſe que la nuance d'emprunt, communiquée par l'air intermédiaire aux objets qu'il environne. Dans ce ſens on dit que tel Peintre a parfaitement entendu les couleurs locales, c'eſt-à-dire, qu'il a excellé dans l'art de donner aux carnations, aux étoffes, à l'Architecture, aux païſages la teinte, la force, l'affoibliſſement & la dégradation convenables à la place que ces objets occupent dans la Compoſition. La couleur locale eſt à bien des égards la perſpective des couleurs.

L'imitation de la couleur locale ne dépend pas de l'exactitude à donner aux objets peints le vrai ton, la nuance juſte de la nature ; elle conſiſte à faire enſorte qu'ils paroiſſent l'avoir. Souvent les couleurs artificielles que l'Artiſte forme par la combinaiſon des capitales, ne ſçauroient atteindre à la vérité de celles qui ſont dans le naturel. Il ne peut donc les faire valoir que par l'artifice des oppoſitions, ſoit en diminuant les unes, ſoit en exagérant les autres par les contraſtes.

Cet art merveilleux eſt ſouvent l'écueil d'un novice ; au lieu qu'il eſt le chef-d'œuvre du jugement des Artiſtes les plus conſommés, quand ils réuſſiſſent. Mais comment réuſſiroit-on, ſi l'on ne joignoit des réflexions continuelles à un ſentiment exquis & délicat, qui naît, pour ainſi dire, avec nous, & qui ſe fortifie par la vue des belles choſes ? C'eſt une vraie magie, dont on ne pénétre le ſecret qu'à l'aide d'un heureux génie. Cette connoiſſance myſtérieuſe paroît avoir été le partage du *Titien*, de *Paul Veroneſe* & de ceux qui doués des mêmes Talens, ont ſçu lire & pratiquer comme eux les principes de la vérité.

Comme il eſt peu de corps qui ne puiſſent réfléchir la lumiere qu'ils reçoivent, il eſt très-important d'aſſocier, autant qu'il eſt poſſible, les couleurs qui par leur mêlange ne produiſent que des nuances harmonieuſes.

N°. 89. Couleurs réfléchies.

Le rejailliſſement des rayons, qui emportent avec eux ſur le corps qui le reçoit, une couleur empruntée de l'objet qui les renvoye, a des effets divers en couleur & en force, ſelon

la différence des dégrés d'éclat & de vivacité de lumiere, ſuivant la matiere, la diſpoſition & ſuivant la proximité des objets. Les étoffes ſoyeuſes reflettées par de belles carnations ou par des linges, communiqueront & recevront les teintes les plus brillantes. Les corps durs & polis ne ſeront frappés que du reflet des couleurs rejaillies, ſans preſque rien communiquer de leur ton propre. De la réverbération de deux objets contigus naîtra la juſte nuance qui réſulte naturellement du mêlange de leurs teintes.

Nous devons obſerver que les réverbérations mutuelles de deux corps produiſent dans la maſſe de lumiere des tons plus vifs & plus beaux que la couleur propre de chaque corps. Les ſatins, les linges, les drapperies même de couleurs rompues, tous les objets les moins brillans ſont ſuſceptibles de ces mêmes effets. La communication des nuances, qu'aucun ton étranger n'altére, leur prête une double force qui en augmente la valeur, comme deux flambeaux réunis doublent l'éclat de la lumiere. Il y a plus; ſouvent les objets griſâtres qui

ne reçoivent aucun reflet particulier des corps voiſins, ſont ſuſceptibles de tons rouſsâtres qui les colorent même dans les ombres. Or, ſi les reflets des objets grisâtres ſont colorés, non-ſeulement dans les lumieres, mais s'ils ſont encore ſuſceptibles de tons rouſsâtres dans les ombres, à quel brillant n'eſt-on pas en droit de porter les objets colorés par eux-même? Quel éclat ne peut-on pas leur prêter dans les maſſes lumineuſes?

Dans deux tons réfléchis, celui de la couleur la plus éclatante communique bien plus de ſa nuance qu'il n'en reçoit du ton ſubordonné. Qu'on jette les yeux ſur les tableaux de *Rubens*, le Peintre qui a le plus ſenſiblement écrit ſur la toile les principes de la couleur, on y appercevra des étoffes jaunes qui prêtent leur ton doré aux plus belles chairs de femmes, ſans que celles-ci leur communiquent rien de leurs nuances. L'éclat le plus vif abſorbe celui qui l'eſt moins. Telle la lueur d'un feu, qui ſe réfléchit ſur un corps, lui imprime ſon ton rougeâtre ſans parti-

ciper en rien des teintes du corps éclairé.

N°. 90. Couleur des lumieres, communiquée aux objets.

Le ton de la lumiere opére le même effet. Il ſe répand ſur tous les Etres, & leur prête à tous une nuance preſque égale. De-là vient ce charme qu'offre le ſpectacle de l'Univers. C'eſt d'après ce modéle admirable que pluſieurs grands Coloriſtes ont imaginé l'uſage des couleurs changeantes, qui dans les premiers clairs ſe rapprochent beaucoup du ton du jour qui les frappe directement. Rien ne facilite davantage l'harmonie pittoreſque. Ce rapport de nuances dans la partie de la lumiere, y devient auſſi eſſentiel que l'uniformité de teintes dans les maſſes privées de jour.

Comme c'eſt de ce rapport de tons dans la lumiere que la couleur de tous les objets tire en partie ſa valeur, les demi-teintes leur beauté, & les ombres leur force, il eſt important d'établir, de décider, de fixer d'abord le caractere, la ſource de la lumiere, afin de menager en conſéquence les accidens qui doivent en réſulter. C'eſt là une ſpéculation préliminaire à laquelle on doit porter

une ſinguliere attention. L'*Aurore* éclaire-t-elle un Tableau? Qu'on apperçoive ſur tous les objets qui entrent dans la compoſition le ton vermeil & ſuave des roſes! Le *Soleil* y porte-t-il l'ardeur de ſes rayons brûlans? Qu'une couleur chaude & dorée ſe répande juſqu'au ſein des airs! Mais qu'une nuance douce, argentine, ſoit le ton de tous les objets que l'Aſtre de la nuit éclaire!

On ne peut pratiquer avec ſuccès ces diverſes modifications, ſi l'on ne connoît la juſte valeur des couleurs capitales, le réſultat de leurs différentes combinaiſons, & le moyen de les rendre ſympathiques. N°. 91.

Couleurs capitales.

Les couleurs capitales ſont ainſi nommées, parce qu'elles entrent dans la compoſition de toutes les autres. On en forme les artificielles que nous ne diſtinguons point des couleurs rompues, puiſqu'elles ne ſe compoſent les unes & les autres, que du mêlange & de la rupture des couleurs capitales. On comprend ſous la dénomination de couleurs capitales, non-ſeulement celles que la Nature produit & qu'on employe ſans mêlange; mais encore celles que l'in-

duſtrie forme par des opérations chymiques, ou par tout autre procédé, qu'elle croit utile à la ſcience du Coloris.

L'emploi des couleurs capitales répand aſſez ordinairement de la crudité dans un ouvrage de peinture, à moins qu'elles ne ſoient maniées avec des ménagemens infinis. L'aſſociation affectée des beaux rouges, des bleux éclatans, des jaunes qui éblouiſſent, &c. produit rarement de bons effets. Ces couleurs voyantes donnent aux Tableaux un ton de palette, qui ne ſéduit gueres que le peuple & les demi-Connoiſſeurs. C'eſt par l'artifice des couleurs rompues, que tous les grands Coloriſtes ont porté au dégré le plus ſéduiſant les charmes de la Peinture.

N°. 92. Couleurs rompues.

En établiſſant l'uſage des couleurs rompues, nous ne prétendons point exclure les couleurs brillantes que l'on peut employer dans les maſſes de lumiere, pourvû que l'aſſortiment en ſoit judicieuſement ménagé. Mais dans les maſſes de demi-teinte, dans celles d'ombre, & ſur-tout dans celles de reflets, on ne ſçauroit faire un meilleur emploi que de ſe ſervir

de couleurs rompues. Elles ſont aſſez ordinairement appellées *couleurs ſans couleur*, pour faire entendre qu'on ne doit pas les former de deux teintes entieres, capables de produire une couleur capitale, quoique compoſée de deux tons rompus l'un par l'autre.

Des différentes combinaiſons que l'on fait des Couleurs rompues dérivent les tendres & les fieres. Les premieres ne ſe forment qu'avec des tons extrêmement amis, propres à imiter la fraîcheur & la légereté des objets naturels. On appelle couleurs fieres celles qui par le mêlange des teintes fortes, colorées, & ſouvent diſcordantes entr'elles produiſent des nuances vigoureuſes. C'eſt par l'oppoſition des vagues avec les plus ſolides qu'on fait valoir la fierté de celles-ci & la ſuavité des autres. La raiſon & l'intelligence diſent aſſez, que les couleurs tendres doivent être deſtinées pour les plans les plus reculés, & que c'eſt dans les premiers ſites du Tableau que les vigoureuſes doivent avoir leur place.

Les couleurs tendres & les fieres tirent leur force & leur douceur de leur propre conſtitution ou de leur

mêlange : elles tirent ordinairement leur moëleux de la maniere dont on les travaille. On n'arrive à ce ſtile que par l'art de marier, de noyer les teintes, de les unir ſi bien enſemble & de les paſſer les unes dans les autres avec tant de dextérité, avec une intelligence ſi judicieuſe qu'elles ne produiſent qu'une nuance générale ; le ton de la vérité.

N°. 93. Couleurs tranſparentes.

Il eſt des couleurs qu'on nomme *Tranſparentes*, parce que leur peu de conſiſtence les empêche de couvrir la toile. Elles ſont peu propres à peindre, & ſervent plus ordinairement à *glacer*. L'uſage des *Glacis* n'eſt gueres convenable dans les Tableaux d'Hiſtoire, où il eſt important que preſque tout ſoit peint à pleine couleur. Cependant comme les glacis peuvent ſervir à l'union & à l'accord des tons, en leur communiquant une teinte générale qui les rapproche d'amitié & qui prête une ſorte de ſympathie aux nuances les plus antypathiques, il eſt des occaſions où l'on doit y avoir recours.

On raconte que *la Foſſe*, un des grands Coloriſtes de l'Ecole Françaiſe, peignoit quelquefois des Compo-

ſitions en griſaille. Il en glaçoit enſuite toutes les drapperies, ainſi que les objets ſuſceptibles de glacis ; il coloroit les carnations avec légereté, & peignoit les ombres de même. Par cet artifice, il répandoit dans ces ſortes de Tableaux une harmonie exquiſe. Toutes les couleurs participoient du gris général qui regnoit deſſous les glacis & s'uniſſoient d'une agréable ſympathie.

N°. 94.

Sympathie, & antypathie des Couleurs.

La Sympathie & l'Antypathie des couleurs provient vraiſemblablement du rapport ou de la différence de leurs qualités. Celles qui ſont légeres & aëriennes s'uniſſent d'intimité ; les terreſtres, dont la péſanteur les empêche de s'allier avec les autres, leur deviennent antypathiques. Les diſcuſſions ſur cette matiere appartiennent à la phyſique expérimentale. Elles ſont d'autant plus indifférentes aux Cultivateurs de la Peinture que l'Art ſçait ramener au point d'amitié les nuances qui paroiſſent les plus diſcordantes entre elles. De même qu'il n'eſt point de teintes, fuſſent-elles extrêmement douces & amies, à qui un Novice mal-adroit ne communique de l'âcreté en les aſſociant

& en les fondant mal ; il n'eſt point de couleurs aſſez antypathiques que l'Artiſte ingénieux ne rapproche d'intimité par le rapport des premiers clairs, par la rupture des demi-teintes, par la modification des ombres & par la participation des reflets.

Entrons dans un Parterre où des fleurs ſemées au haſard des mains de la Nature offrent mille nuances très oppoſées ; nous n'en trouvons aucune qui bleſſe nos regards. On y voit la Tulippe bigarrée briller à côté de la ſimple Jonquille ; l'outremer du Bluet s'unir au vermillon du Coquelicot. Le Pavot, le Souci, l'Amarante, la Roſe, l'Œillet, le Jaſmin produiſent par leur aſſociation le coup-d'œil le plus agréable. Toutes les couleurs ſont amies dans la Nature ; le Coloriſte intelligent, qui en eſt l'imitateur, pourroit-il rencontrer des nuances que ſon Art ne ramene au plaiſir, au charme des yeux ? Qu'il aye ſoin de bien peindre les objets, de leur communiquer à propos le ton de la lumiere, de leur conſerver la pureté de leur couleur naturelle, de leur donner de belles demi-teintes & des ombres convenables, relativement à la maſſe

dont ils font partie, de leur prêter des reflets juftes, & fur-tout d'employer les teintes avec beaucoup de netteté, de fineffe & d'intelligence ! Un tout-enfemble agréable & féducteur fera le réfultat de ces ménagemens.



ARTICLE III.

EMPLOI & HARMONIE DES COULEURS.

Les beaux ouvrages ne fe font pas fans beaucoup de peine. L'Artifte feul qui ne fe décourage point à l'afpect des obftacles réuffit à les furmonter. Auffi rien ne contribue tant à porter un ouvrage à un degré fupérieur que le plaifir avec lequel on s'y applique. C'eft-là, après le Talent, le mobile le plus général & le plus efficace ; fe complaire dans fes productions, les careffer, être auffi jaloux de les perfectionner que l'eft une tendre mere de produire fa fille dans le monde avec tous les agrémens de

la beauté ; voilà le moyen de faire jouir le Connoiſſeur du plaiſir que l'on a pris en les formant. Cette ſatisfaction ajoutée à la valeur intrinſéque du mérite de l'ouvrage en augmentera la valeur & le prix.

Il eſt dans l'emploi des couleurs deux choſes qu'on doit ſe rappeller continuellement ; l'objet & les
N°. 95. moyens.

Principe de l'Harmonie des Couleurs.

L'Harmonie eſt le principal objet qu'on ſe propoſe dans l'emploi des couleurs ; le moyen que l'on prend pour les employer avec ſuccès eſt la manœuvre du pinceau à laquelle l'Art les ſoumet. L'un concerne le bel effet du tout-enſemble ; l'autre le *beau-faire* des détails.

L'Harmonie de la Nature enviſagée relativement à ſes couleurs, dérive de la participation des nuances que le ſoleil communique à tous les objets, qui tantôt ſe mirent les uns dans les autres, & tantôt ſe réfléchiſſent réciproquement les rayons qu'ils reçoivent de l'Aſtre du jour ; de même l'harmonie d'un Tableau conſiſte dans une ſçavante communication de tons, opérée par le rap-

port des couleurs, par l'uniformité des lumieres & par la modification des ombres.

Pour conduire un ouvrage de Peinture à une harmonie parfaite, il faut donc premierement que la plûpart des couleurs ſoient liées d'amitié & qu'elles entrent dans la compoſition les unes des autres; on en excepte à peine celles qui ſont deſtinées à former les plus piquantes oppoſitions. Secondement, que toutes les lumieres ſoient à l'uniſſon relativement aux plans & aux maſſes dont elles ſont partie. Les couleurs les plus obſcures & les plus claires ont entr'elles leur uniſſon, comme les Baſſes & les Violons ont le leur dans la muſique. Troiſiémement, que les parties reflettées rejailliſſent réciproquement & empruntent les nuances des objets voiſins, comme les glaces reçoivent & réverbérent les traits & les couleurs des corps qui leur ſont préſentés. Quatriémement, que toutes les teintes compriſes dans les maſſes d'ombre ſoient amorties par la privation de la lumiere à raiſon du plus ou du moins de vivacité qu'elle a. Qu'à cet égard l'éclat des couleurs

locales ſoit plus ou moins éteint ; ſans néanmoins que les objets perdent entiérement le ton qui leur eſt propre !

Les Echos des couleurs quelquefois répétées & rappellées, toujours diagonalement, contribuent beaucoup à l'harmonie. Ils conduiſent adroitement l'œil du Spectateur d'un bout de la toile à l'autre, & lui font ſentir le juſte équilibre des tons, qui en balançant les divers rapports des mêmes nuances lui procurent les charmes de l'accord & du repos.

Si l'emploi des couleurs ſympathiques produit une harmonie douce & ſéduiſante, c'eſt par l'art des oppoſitions qu'on la rend vive & agréablement trompeuſe. Mais que ces contraſtes ſoient toujours formés par grandes parties ! Qu'un grouppe entier de couleurs brunes ſoit en jeu avec un autre grouppe de couleurs toutes claires, & qu'ils ſoient liés l'un & l'autre par la médiation d'un troiſiéme, formé de couleurs rompues qui préſentent une large maſſe de demi-teinte ! A ces divers égards les effets de couleur doivent être dirigés par les mêmes principes que nous

avons établis pour les accidens de lumiere.

Aux oppoſitions générales, il convient d'en joindre de particulieres pour en relever le piquant. Qu'on emprunte, par exemple, quelques couleurs d'une maſſe brune pour les introduire dans une maſſe claire, & quelques nuances de la maſſe de lumiere pour relevèr une maſſe d'obſcur! Il en réſultera un aſſaiſonnement délicieux & le ragoût du tout-enſemble. Mais dans cette eſpéce d'échange, il faut éviter que les couleurs d'emprunt percent ou tranchent trop durement avec celles qui leur ſont oppoſées.

Il eſt également convenable & d'éviter les diſſonnances qui ſont nuiſibles à l'harmonie, & de fuir cette uniformité de tons trop monotones qui conduit à la fadeur. Eſt-on obligé de vêtir quantité de perſonnages d'étoffes d'une même couleur; tels que ſont les habits des Chartreux, ou ceux des Veſtales? Qu'on imite l'adreſſe dont s'eſt ſervi *Andrea Sachi* dans ſon Tableau ſi renommé de *Saint Romuald*, en faiſant valoir les blancs par les variétés de leurs tons propres,

gris ou rouſsâtres, brillans ou ſalis, ſuivant le plus ou moins de vetuſté qu'on leur ſuppoſe ! Que l'on joigne à ces variétés de nuances les différentes lumieres qu'on peut leur communiquer, les privations auxquelles il eſt libre de les ſoumettre, & les divers fonds qu'on eſt en droit de leur oppoſer !

Tous les objets ſont-ils d'une teinte brune & colorée ? On doit les mettre en contraſte avec un fond lumineux, & les traiter dans une intelligence raiſonnée. Que la totalité de la machine pittoreſque prenne un parti de demi-teinte décidé ! Que les objets, éclairés relativement à la diverſité des ſites, y ſoient par-tout reflettés ! Qu'ils ſoient ſourds ſans être noirs ! Qu'ils ſoient réveillés à propos par des clairs, dans les maſſes oppoſées aux parties les moins lumineuſes, ménagées dans le fond ! Que ces réveillons ſoient néanmoins ſubordonnés au champ du Tableau, ſinon par leur degré de clarté, du moins par leur volume ! Ils peuvent être auſſi vifs que l'architecture frappée du plus grand jour, ou que le Ciel le plus éclatant, pourvû qu'ils ne brillent

que par échappées & par la vivacité de la couleur propre.

N°. 96. Emploi des Couleurs.

De ces ſages ménagemens naîtront les accidens pittoreſques qui concourent au ſuccès d'une harmonie précieuſe. Elle eſt, ainſi que nous l'avons déja inſinué, l'objet eſſentiel que le Favori d'*Apelle* doit ſe propoſer dans l'emploi des couleurs; mais il n'en retireroit qu'une gloire imparfaite, ou au-deſſous du médiocre, s'il ne faiſoit uſage des moyens de les employer avec grace, avec élégance, avec caractere, & s'il n'ajoutoit au charme d'une harmonie intéreſſante & flatteuſe les attraits d'une ſçavante manœuvre & le mérite d'un beau pinceau.

N°. 97. Belle manœuvre.

La belle manœuvre renferme la maniere de faire les teintes, celle d'empâter les couleurs, le maniement du pinceau & le ſtile de la touche. Ces détails conſtituent l'eſſentiel de l'art de peindre.

Une des principales qualités de la belle manœuvre eſt d'employer les couleurs avec propreté, & cette attention dépend, à quelques égards, des manieres de faire les teintes. On en diſtingue de deux ſortes.

Les teintes ſe forment ou au bout

du pinceau, en prenant des couleurs capitales les portions convenables au ton que l'on veut employer, ou en arrangeant séparément sur la palette les diverses nuances propres à l'objet que l'on veut peindre. L'usage de l'une & de l'autre de ces manieres est arbitraire. Eh ! Qu'importe comment on procéde, pourvû que l'on parvienne à bien opérer !

L'empâtement des couleurs consiste à les coucher successivement sur la toile d'une maniere large, facile & nourrie, desorte qu'elles ne soient point altérées par un frottement trop répété du pinceau. On empâte une tête, en en plaçant les teintes les unes à côté des autres, pour les travailler avec succès, tantôt en les mariant, en les fondant, en les noyant comme a fait *le Correge ;* tantôt en ne faisant que les unir, ainsi que l'a souvent pratiqué *Rubens.* Plusieurs de ses Tableaux conduits dans ce principe ont encore aujourd'hui tout le brillant, toute la fraîcheur qu'ils reçurent de sa main.

Quelle que soit la maniere dont on peint un Tableau, il doit paroître fait d'une même continuité de tra-

vail, d'une même pâte; c'eſt-à-dire comme s'il avoit été peint en un jour des mêmes couleurs qu'on avoit arrangées le matin ſur la palette. Que tous les objets y ſoient traités, autant qu'il eſt poſſible, à plein pinceau! Trop étendre la couleur, *fatiguer* la toile, altérer les teintes ſont des procédés contraires à la belle manœuvre & à l'imitation du vrai.

Le principe de peindre à pleine couleur ſouffre néanmoins quelques exceptions. Qui eſt-ce qui ignore que les tournans, les ombres, les lointains doivent être moins nourris que les clairs? Il ſuffit pour la légereté de l'ouvrage que dans les endroits qui s'éloignent de la vûe ou qui ſont privés de lumiere, la toile ſoit moins empâtée que dans ceux qui ſont plus voiſins du Spectateur & qui reçoivent le plus grand éclat du jour.

Le bel empâtement des couleurs conſiſte à porter toujours teintes ſur teintes, à les nourrir en les mêlant, à les incorporer, pour ainſi dire, les unes dans les autres. On les marie alors avec facilité; la fonte en devient moëleuſe; le Connoiſſeur en eſt ſatisfait & le Tableau dure long-tems.

N°. 98.

Beau pinceau.

Mais ce ſuccès eſt l'heureux fruit d'un pinceau facile que l'on promenera hardiment du ſens de toutes les parties. Que les teintes ſoient fondues en travaillant la couleur, d'abord d'un mouvement dentelé, & enſuite en étendant le pinceau ſur la totalité de la partie, pour imiter l'épiderme de la Nature !

Tous les corps ſeront traités ſelon leur caractere. Ceux qui ſont légers, délicats, aëriens, exigent un ſtile facile, ſpirituel ; ceux qui ſont ſolides, rudes, terreſtres, doivent être ſoumis à un *Faire* mâle, nourri & habilement heurté.

Dans quelque genre qu'un objet ſoit rendu, il doit être fini ſans être lêché, arrondi ſans être mou ; touché ſans être ſec.

On peut careſſer un ouvrage, le travailler avec ſoin, y rechercher toutes les fineſſes de la Nature, ſans le charger de ces détails minutieux qui le rendroient meſquin. On peut l'arrondir, lui donner le moëleux ſans qu'il ſe reſſente de cette maniere efféminée, qui le rendroit inſipide. Une touche juſte, mais hardie y fera diſparoître cet air de négligence & de

grossiéreté, qui le rendroit maussade, sec & non fini.

Le beau maniement du pinceau, la riche variété des tons, la belle fonte des couleurs, les *méplats*, les *laissés*, les touches données dans la pâte, entrent dans un ouvrage fini; au lieu que dans un ouvrage lêché on ne voit ni art ni nature. On n'y apperçoit qu'une méchanique monotone, muette, ennuyeuse, qui n'affecte que désagréablement l'œil, l'esprit & le cœur.

N°. 99. Stile de la Touche.

L'arrondissement des objets, d'où naissent le relief & l'illusion dégéneroit en maniere lourde, s'il n'étoit assaisonné de touches caractéristiques. Ces touches donnent l'ame aux Êtres même inanimés; mais si elles n'étoient portées avec un menagement convenable, l'ouvrage ne présenteroit que des effets manierés & faux.

Les touches doivent être variées. Elles seront légéres, délicates, fermes, hardies, fieres, moëleuses, solides ou spirituelles, non-seulement selon la nature du corps où elles seront adaptées; mais encore selon le plan que l'objet occupe dans le Tableau,

& relativement à la diſtance d'où la machine pittoreſque doit être enviſagée.

On donne les touches en portant une couleur vierge d'une maniere franche ſur la partie deſtinée à la recevoir. Dans les endroits les plus ſaillans, la broſſe hardie placera une couleur épaiſſe ; dans ceux qui le ſont moins, le pinceau écraſé laiſſera une couleur platte & nettement fondue. Dans les tournans, ainſi que dans les ombres, les touches doivent être peu fréquentes & peu ſenſibles. Elles ne ſont le plus ſouvent qu'un trait de pinceau ſpirituellement lâché pour ranimer un contour, ou pour caractériſer une fineſſe d'une maniere preſque imperceptible.

Mais ſurtout, que les touches ne ſoient jamais au préjudice de la maſſe ! On doit conſulter attentivement la Nature d'un point de diſtance convenable pour ne pas y être trompé. Elles y ſont pour ceux qui ſçavent les y apperçevoir. Le Génie les diſcerne, l'Intelligence les évalue, c'eſt le Goût qui les place.

ARTICLE IV.

ARTICLE IV.

INTELLIGENCE DES COULEURS.

L'INTELLIGENCE des couleurs comprend les dégradations de la lumiere, des tons particuliers & des nuances générales. Elle comprend aussi le ton vrai des objets, & celui du tout ensemble. Enfin elle renferme l'artifice des accidens de couleur.

C'est de l'intelligence des tons que dépend la science du Coloris. Qu'est-ce en effet que bien colorier, sinon l'art de donner aux objets que l'on peint, les lumieres, les demi-teintes, les ombres & les reflets que la Nature leur assigne, suivant le caractere des nuances de tous les corps, leur position & leur dégré d'éloignement ? Cette intelligence consiste dans le ménagement & la progression des tons (la lumiere est ici sous-entendue) dans leur liaison & leurs contrastes, dans leur vérité & leur assaisonnement.

Le ménagement & la progression

N°. 100. Ménagement & progression des tons.

des couleurs renferment l'art de les faire valoir les unes par les autres, & de les dégrader à raison du site qu'elles occupent. C'est de cette exacte pratique que dépendent tous leurs effets, & c'est dans la Nature que nous en trouvons le modéle.

Examinons-la d'un œil attentif, nous y lirons que la vivacité des tons s'affoiblit à mesure que les objets s'éloignent; au lieu que dans les corps que l'air interposé n'altére point on apperçoit la beauté de toutes leurs nuances, les détails & les dégradations qui contribuent à leur relief, & à leur Coloris.

Il ne faut donc former les variétés des couleurs, les divers jeux de leurs teintes, que relativement au jour qui les éclaire, & à la distance d'où l'on est censé les voir.

On doit établir d'abord le ton le plus brillant de lumiere & de couleur, dans l'endroit où l'on veut attirer la vue & qu'on a intérêt de rendre le plus saillant. Que l'on fasse succéder à cette premiere nuance des tons subordonnés, qui tirent eux-mêmes leur valeur de la subordination des troisiémes qu'on leur oppo-

ſera ! En procédant ainſi d'une teinte à l'autre par des dégradations ſucceſſives, on arrivera au parfait relief & au juſte coloris de l'objet.

N°. 101.

Ton gris & ton coloré, envisagés ſous deux aſpects principaux.

La magie du Coloris roule non-ſeulement ſur la juſteſſe des dégradations de toutes les teintes, mais encore ſur les diverſes combinaiſons du ton gris & du ton coloré. Tout le monde ſait que le ton gris tire ordinairement ſur le bleu verdâtre; on le place dans les tournans & dans les parties où l'on apperçoit moins l'abondance du ſang. Le ton coloré eſt de deux eſpéces; le rouſsâtre & le ſanguin. Il a plû à la Nature de placer le premier dans les parties où l'effet ſenſible de la tranſpiration ſéjourne plus long-tems, & le ſecond dans celles où les eſprits animaux portent le ſang avec plus d'abondance & de vivacité.

Les combinaiſons de ces trois ſortes de tons ſont infinies, attendu la multitude de nuances dont ils ſont ſuſceptibles. C'eſt au Goût, c'eſt à l'Intelligence qu'appartient le droit de preſcrire la marche qu'on doit tenir à leur égard. Nous nous appliquerons eſſentiellement à obſerver ici qu'il

faut envisager les trois tons, dont il s'agit, sous les deux principaux aspects qu'ils ont dans tous les objets existans. Ces tons peuvent être considérés comme faisant masse de lumiere, ou comme faisant masse d'ombre.

Dans la partie de la lumiere on doit distinguer, premiérement le ton du jour qui est plus coloré ou plus gris, selon que le principe qui le produit est plus ou moins conforme au doré du Soleil, ou à l'argentin de la Lune. Secondement le ton de la couleur locale qui est moins vif ou moins éteint, à mesure qu'il est plus ou moins voisin du principe qui l'éclaire. Troisiémement les demi-teintes, qui sont d'autant plus fraîches ou altérées qu'elles sont plus ou moins proches du premier clair.

Dans la partie de l'ombre on distingue, premierement les tournans qui lient les demi-teintes avec les bruns, comme la couleur propre lie ces mêmes demi-teintes avec les premiers clairs. Ces tournans qui sont, à parler exactement, des *passages*, participent des deux teintes auxquelles ils servent de liaison. Secondement les ombres elles-mêmes qui sont plus ou

moins vigoureuſes & colorées, à meſure qu'elles ſont plus ou moins voiſines de l'éclat de la lumiere, & qu'elles appartiennent à des parties plus on moins ſanguines. Troiſiémement les reflets qui doivent être plus ou moins brillans qu'ils ſont produits par des objets, & ſur des corps plus ou moins colorés; ajoutons & dans des maſſes plus ou moins lumineuſes.

En obſervant la Nature d'un œil juſte & pénétrant, on y apperçoit toutes ces modifications; l'on juge que c'eſt en faiſant ſuccéder les rouſsâtres aux gris, & les gris aux rouſsâtres, & en les oppoſant ſucceſſivement, comme on oppoſe l'ombre à la lumiere & le clair à l'obſcur, que l'on donne aux diverſes nuances tout l'éclat & toute la vérité convenables.

N°. 102. Teinte générale, formée des combinaiſons du ton gris & du ton coloré.

Si ces oppoſitions ſont dégradées avec juſteſſe, elles formeront une teinte générale. On doit les paſſer les unes dans les autres ſans les confondre trop, ſans les brouiller; c'eſt-à-dire, ſans qu'aucun ton anticipe ſur l'autre, au point de ne plus le reconnoître, & ſans intervertir l'ordre que l'intelligence doit conſerver en-

tr'eux. D'un procédé contraire naîtroit une bigarrure désagréable, & une saleté de tons insupportable aux yeux délicats.

La belle union des nuances, qui forme la teinte générale analogue à chaque objet, exige qu'on leur associe des passages fins, des contrastes doux, capables de réunir dans l'objet imité les délicatesses de la Nature, & qu'on reléve la douceur des contrastes & la finesse des passages, par les traits ragoûtans dont l'Art peut les assaisonner. Ces effets s'opérent également par les oppositions d'un ton à l'autre & par les diverses nuances d'un même ton. Ainsi qu'on fait valoir un gris par un rousâtre, & un ton coloré par un gris, on fait aussi valoir un ton sanguin par un rousâtre, & l'on colore un ton gris en lui en opposant un autre plus gris encore.

N°. 103. Couleur vraie & précieuse.

Ce n'est point assez de peindre, de colorer même un objet & d'y réunir avec soin les tons qui contribuent à son parfait arrondissement. Il faut en rendre la couleur vraie & précieuse, y répandre des teintes vierges, surtout dans les endroits lumi-

neux ; c'eſt un moyen aſſuré de lui communiquer les plus rares beautés dont la Nature eſt enrichie. Ces teintes vierges doivent être portées d'un pinceau net, & d'une main facile dans les lumieres, dans les demi-teintes & même dans les ombres, à raiſon de la Nature des maſſes. Ces teintes ſervent à affoiblir les tons trop entiers, à ranimer les nuances trop fatiguées. Elles embelliſſent, elles aſſaiſonnent les objets & leur impriment la force & la fraîcheur, de même que les touches leur communiquent l'eſprit & la vie.

Aux oppoſitions de détail que l'on ménage dans le Coloris d'une figure, on doit joindre celles qui concernent le tout enſemble. Que la tête & les extrémités ſoient ordinairement plus ſanguines que le reſte du corps ; les genoux, les coudes, le haut de la poitrine plus rouſsâtres. Les parties hâlées du Soleil, & celles où la tranſpiration eſt plus abondante & plus concentrée, ſeront peintes d'un ton ainſi coloré. Que les membres, où l'épaiſſeur des muſcles empêche le ſang d'être ſenſiblement apperçu, tels que ſont les bras, les cuiſſes,

&c. ſoient moins colorés, & que les endroits où il eſt porté avec moins d'abondance, comme auprès des parties oſſeuſes, au-deſſous de l'eſtomac dans l'eſpace où le muſcle *Droit* remplit le vuide des fauſſes côtes, ſoient traités d'un ton plus ou moins gris, (ſans néanmoins tenir du livide) qu'ils s'avoiſineront plus ou moins des parties où le ſang eſt le plus apparent, & où réſide la plus grande chaleur.

C'eſt de l'exacte obſervation de ces principes que réſultent la vérité du Coloris, & le plus précieux aſſaiſonnement que l'Art peut lui prêter.

Eſt-il un ton vrai, un ton indépendant de ce qui l'environne? Pour décider cette queſtion, qui au premier aſpect paroît tenir du paradoxe, interrogeons d'abord la Nature. Ses innombrables variétés nous diſent aſſez qu'elle n'a point de ton abſolu. Ses couleurs changent ſuivant les âges, les ſexes, les états. Elles varient ſuivant le jour qui l'éclaire, les paſſions auxquelles elle eſt ſoumiſe, & les climats qu'elle habite. A tous ces égards, rien n'eſt moins décidé que le ton de la Nature. D'ailleurs con-

ſultons les chef-d'œuvres des grands Peintres ; comparons la *Transſiguration* de *Raphaël*, ſon *Heliodore*, avec la *Thomiris* & le *Salomon* de *Rubens* ; le *Bacchus & Ariane*, les *Pelerins d'Emaüs* du *Titien*, avec le *Frappement de Roche* & le *Pirrhus* du *Pouſſin* ; la *Viſitation* de *Jouvenet* ; l'*Annonciation* d'*Hallé*, avec la *Nativité* & l'*Adoration des Rois* de *la Foſſe* ; le *Martyre de S. Pierre* du *Bourdon*, le *S. Paul* de *le Sueur*, avec le *S. Etienne* & le *S. André* de *le Brun*. Tous ces Tableaux ſont admirables ; chacun dans ſon intelligence harmonieuſe préſente le ton de la Nature. Cependant ils ſont les uns & les autres d'un ton ſi différent que cette diverſité va juſqu'à une eſpéce de contradiction.

Le Soleil communique la couleur à la Nature comme il lui conſerve la vie. La lumiere, dont il l'éclaire, décide du ton qu'elle a. Les ombres de la nuit ſuccédent-elles à la clarté de cet Aſtre, & la Lune vient-elle à ſa place éclairer l'Univers ? La couleur pâle & argentine communique ſon ton gris à tous les objets ; comme un flambeau éclatant leur prête une teinte rougeâtre, ſi

c'eſt de lui qu'ils reçoivent le jour. Eſt-il quelqu'un qui ne ſente que le ton du *Déluge* du *Pouſſin* eſt auſſi vrai que celui du *Soleil levant* peint

Nº. 104. par *Claude Lorrain ?*

Ton vrai, propre aux objets.

C'eſt donc de l'Intelligence, de la conduite des tons que dépend la vérité du Coloris. Dans différents concerts, dont le ton eſt plus haut ou plus bas, ſuivant la nature des voix ou des inſtrumens qui dominent, les chants ne ſont ni plus ni moins vrais. Mais ſi une voix, ſi un inſtrument n'eſt point au ton juſte de l'Orqueſtre, il produit une cacophonie diſcordante qui révolte l'oreille délicate. De même ſi toutes les teintes d'un Tableau ne ſe rapportent à la couleur générale qui y domine, ſi les *roux* ſont exagérés dans une production de couleur auſſi ſuave qu'eſt le beau gris du *Teniers ;* ſi les gris ſont outrés dans une peinture d'un ton auſſi vigoureux qu'eſt celui du *Georgion*, le Cenſeur judicieux ſera en droit de dire qu'il ne voit point dans ces Tableaux le ton vrai de la Nature. Ces deux habiles Maîtres ne s'y ſont pas trompés.

Que toutes les nuances, dont on

peint les objets, concourent à leur ton particulier, & que celui de tous les objets entre dans la composition du ton général! Les *Ciels* sont principalement compris dans cette maxime. Un fond dans lequel on n'apperçoit point la chaleur du Soleil, soit par les lumiers dorées des nuages, soit par des échappées qui l'annoncent, soit par la piquante vivacité de l'horison, n'est point le fond du Tableau qui retrace le destin de *Clitie*. Un Ciel qui n'a rien d'argentin, n'est point celui qui convient à la peinture du bonheur d'*Endimion*. On peut en dire de même de tous les fonds de Tableau, qui semblent être en contradiction avec la Scene pittoresque dont ils font partie, parce que n'ayant aucun rapport avec les lumieres, dont les objets y sont éclairés, ils ne présentent qu'un ton faux.

N°. 105.

Ton vrai, convenable au tout-ensemble.

Un Tableau est rarement peint & coloré dans le vrai, s'il n'est savamment assaisonné de ce *Faire* ragoûtant, qui charme dans les chef-d'œuvres des grands hommes. En quoi consiste cet assaisonnement qui rend si délicieuses les productions du Gé-

nie & les opérations de l'Art ? Si nous examinons avec discernement les ouvrages que leur parfaite régularité dans la pensée & dans l'exécution nous forcent d'admirer ; si nous les comparons à ceux qui, quoique moins exacts, moins réguliers, moins beaux, ravissent presque malgré nous nos suffrages, nous trouverons que la différence qui est entr'eux, est la même que celle qui se trouve entre la Beauté & les Graces. La premiere nous éléve jusqu'à la contemplation ; mais elle nous enchaîne & nous réduit à une espece d'inaction, qui finit souvent par devenir ennuyeuse. Les secondes toujours animées nous agaçent, pour ainsi dire, nous agitent, nous affectent, & c'est de ces émotions intéressantes que naissent les plaisirs de l'imagination.

N°. 106. Magie des effets de couleur.

L'Artiste nourri de ces préceptes n'aura plus qu'un pas à faire pour atteindre au but de la perfection dans la partie du Coloris. C'est de pratiquer les maximes qui concernent l'illusion des effets. Pour les mettre en œuvre, il doit les connoître. En voici les moyens.

Lorsqu'il aura épuisé sur son ou-

vrage les beautés de préciſion & d'exactitude, dont ſon ſavoir pittoreſque lui permettra de l'enrichir; que ſuivant l'indication de la Nature, il colore les objets les uns ſur les autres, en leur oppoſant, tantôt des fonds plus clairs, tantôt des couleurs propres plus lumineuſes, ou qu'il les détache en les mettant ſucceſſivement en contraſte avec des fonds plus obſcurs & avec des couleurs plus ſourdes & plus éteintes!

Qu'il réveille les lumieres par des reluiſans trompeurs & par les ombres les plus vigoureuſes, diſtribuées à propos dans les endroits où les reflets du jour ne ſauroient pénétrer! On dit que *Rimbran*, ne trouvant point ſur ſa palette de noir aſſez noir pour former le dégré de brun, dont il avoit beſoin pour l'effet de ſon Tableau, creva la toile d'un coup de poing. Il vit ſenſiblement que par un plus grand noir il atteindroit au but qu'il s'étoit propoſé. Ce n'eſt point un exemple à ſuivre; mais cet exemple inſinue qu'il faut uſer de grands ſtratagêmes pour opérer de grands effets de couleur.

On doit les concevoir ces effets

par grandes maſſes. Le moyen aſſuré de faire illuſion, eſt d'attirer la vue par des accidens larges, ſoutenus & réduits autant qu'il eſt poſſible, à un point d'unité qui en impoſe au Spectateur.

Que le tout enſemble d'une ordonnance pittoreſque, joue avec ſon fond ! Il n'importe par quel effet. Le parti ſera beau toutes les fois qu'il ſera nettement décidé, & que dans la maſſe il ne ſe trouvera point d'objets qui percent avec le champ ſur lequel ils ſont en oppoſition.

Nous l'avons déja obſervé. Il faut introduire dans le Tableau une couleur ainſi qu'une lumiere plus brillante que toutes les autres, & une nuance ainſi qu'une ombre plus vigoureuſe que tous les autres tons des maſſes d'obſcur. Ces effets ménagés pour faire la plus forte illuſion, doivent être réſervés pour l'endroit où ſe paſſe le plus grand intérêt de la ſcene. Ailleurs les accidens de lumiere & de couleur, ſeront très-modérés & ne feront ſenſibles que pour relever l'éclat & la valeur de l'action principale & de l'effet dominant.

Arriver à cet artifice par des pro-

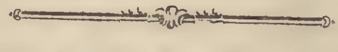
N°. 107.

Procédés de l'Intelligence pour perfectionner un Tableau.

cédés successifs dépendans les uns des autres, & par des gradations raisonnées, c'est le chef-d'œuvre de l'intelligence du Coloriste. Voyons-le manœuvrer. Il va peindre tous les objets dans le ton convenable à la lumiere dont ils sont éclairés & au site qu'ils occupent. Ces nuages, ces montagnes, ces arbres, tous les ornemens de ce riche lointain ne sont rendus que par des teintes & des touches légéres. Avance-t-il sur le milieu de la scene? Il pratique des effets qui affoiblissent ceux du fond, & qui les tiennent à leur place. Il joint au brillant des couleurs la hardiesse de la manœuvre; il arrondit les objets, & enrichit de belles touches les parties saillantes & lumineuses.

Est-il parvenu aux figures des premiers plans? Il ranime le feu de son Enthousiasme. Il touche, il heurte, il frappe sagement à droite & à gauche. Son Art assaisonne les masses par des fiertés, les couleurs par des tons frais, les effets par des piquans, les contours par des finesses, les lumieres par des épaisseurs affectées, les ombres par de sçavans *laissés*. Ici il rafraîchit la beauté de ces demi-

teintes ; là il réveille des reflets trop amortis ; ailleurs il rehausse par des glacis quelques nuances trop sourdes ; plus bas il prononce des détails trop peu formés, il adoucit des ouvrages trop durs ; il varie des travaux trop uniformes & par des touches aussi hardies que caractéristiques détachant les objets de leur fond, il les tire hors de la toile. Heureux stratagême qui fait les délices du Connoisseur, & le vrai beau de la Peinture !



ARTICLE V.

RECHERCHE DES PRINCIPES DU COLORIS, DÉPOSÉS DANS LA GALERIE DU LUXEMBOURG ;

OU

ÉTUDE RAISONNÉE DE CES TABLEAUX.

Après avoir dévoilé les principes généraux qui concernent le Coloris, il convient de les rechercher particuliérement dans les chefs-d'œuvres, où

l'Art semble les avoir écrits avec plus de netteté, de force & d'élégance. Pour les y appercevoir d'une maniere non suspecte, empruntons le miroir de la vérité. Ne les exposons point avec les fadeurs de l'éloge, mais avec cet esprit d'impartialité, qui dévoilant avec un même zele les différens mérites qui se trouvent dans ces admirables productions, évalue tout avec autant de modération que d'équité, & sçait tout ramener à l'intérêt du Talent.

Le Palais d'Orleans, plus connu sous le nom du *Luxembourg*, fut bâti en 1615 par les soins de la Reine Marie de Medicis, cinq ans après la mort d'HENRI IV. son Epoux. On choisit les plus habiles Architectes pour la construction de ce Bâtiment superbe. Le fameux *Jacques de Brosse* en fut le principal ordonnateur.

La Reine voulut que les décorations du dedans répondissent à la magnificence extérieure de l'Edifice. Elle jetta les yeux sur *Pierre-Paul Rubens* pour lui faire peindre les Tableaux de cette Galerie. On dit qu'il les commença en Flandres en 1621, & qu'il termina les deux derniers à

Paris en 1623. Ce ſçavant Artiſte y traça l'hiſtoire de Marie de Medicis, depuis ſa naiſſance juſqu'à l'accommodement qui fut fait en 1620 à Angoulême entre Elle & le Roi LOUIS XIII, ſon Fils.

On prétend que *Rubens* devoit peindre dans une autre Galerie l'hiſtoire d'HENRI IV, & qu'il en avoit déja fait pluſieurs Tableaux; mais on ignore s'ils exiſtent quelque part.

La Galerie du Luxembourg renferme vingt-quatre Tableaux, au nombre deſquels ſont le Portrait de Marie de Medicis ſous les vêtemens & les attributs de *Pallas*; celui de François Premier, Grand Duc de Toſcane pere de la Reine, & celui de Jeanne d'Autriche, Grande Ducheſſe de Toſcane ſa mere. Les vingt-un autres ſujets qui repréſentent les principales circonſtances de la vie de Marie de Medicis, ſeront le premier & le principal objet de nos obſervations pittoreſques.



PREMIER TABLEAU.

La Destinée de la Reine.

Tel est le sujet du premier Tableau, placé du côté du Jardin en entrant par les appartemens. Les trois *Parques* y sont assises sur des nuages, occupées à filer les jours de la Reine future, sous les auspices de *Jupiter* & de *Junon*. N°. 108.

La fraîcheur, la richesse, la variété des tons de toutes les carnations; le moëleux, les graces & la fierté du pinceau sont portées au plus beau degré dans cette peinture. Elle nous fournit l'occasion d'observer que les diverses nuances du Coloris doivent avoir lieu, même à l'égard des personnes d'un même sexe; qu'il y a des femmes dont les teintes sont plus fines, les tons plus vermeils, les variétés plus sensibles, les passages moins doux, & qui présentent des oppositions aussi piquantes que celles que l'on pratique à l'égard des personnes d'un sexe différent. Ces oppositions doivent être ménagées à raison de la masse dont elles font partie & des

Fraîcheur, richesse & variété de tons.

objets qui les environnent. Une chair claire, miſe en contraſte avec des linges, peut paroître plus brune, plus ſanguine qu'une autre plus colorée, que l'on placeroit dans une maſſe obſcure, en contraſte avec des tons fierement aſſaiſonnés. Les mêmes modifications de couleur, que l'on varie dans les lumieres par l'artifice des oppoſitions, doivent être obſervées dans les ombres. Celles-ci ſeront légeres ou fortes, ſuaves ou vigoureuſes ſuivant la nature de la maſſe où l'objet eſt placé & des couleurs qui l'entourent. Mais qu'elles ne ſoient jamais noires ! Le tems ne leur imprime que trop ce défaut. Malgré l'altération de nuances à laquelle les corps ombrés ſont ſoumis, il faut que l'œil délicat apperçoive au premier aſpect que telle ombre eſt l'ombre d'un tel corps ; n'importe qu'elle ſoit formée par la magie des contraſtes, ou par les ſimples tons de la couleur locale. Le moëleux, ou la fierté du pinceau qu'on emploie dans la manœuvre & dans la fonte, perfectionne ce que la diſpoſition, l'enchaînement & la conduite des tons ont heureuſement préparé.

II. TABLEAU.

Naissance de la Reine.

Lucine, Déesse des accouchemens, est ici représentée éclairant avec un flambeau les graces de la Princesse qui vient de naître. Cette Divinité la remet entre les mains de la *Ville de Florence*, désignée par le Fleuve d'*Arno*, sur lequel s'appuie un Lion, support des Armoiries de la Capitale de ce Duché. Les fleurs que les *Destinées* répandent à pleines mains autour de Marie de Medicis annoncent le bonheur qui doit accompagner son sort. Le Génie de la *Félicité* tient une corne d'abondance, d'où sortent les attributs de la Royauté que les Dieux lui préparent. Des Enfans qui jouent avec un Ecusson sur lequel est tracée une *Fleur de Lis*, disent assez sensiblement que c'est sur le Thrône de la France que les vertus de la Princesse doivent être couronnées. Le signe du *Sagittaire* indique le tems précis de la naissance de la Reine, & nous fait voir avec quelle exactitude *Rubens* réunissoit

N°. 109. Ombres reflettées.

dans ſes Compoſitions les moindres circonſtances du ſujet, pourvû qu'elles fuſſent intéreſſantes.

Toute la partie qui conſtitue le fond de ce Tableau prend un ton gris relativement aux figures. Si l'artifice de ces tons prête une vive couleur aux plus ſimples, quelle vivacité ne doivent point prendre ceux qui ſont produits par la lumiere d'un flambeau, ordinairement plus colorée que les douces nuances du jour naturel! Auſſi le Spectateur eſt-il frappé des effets de cette peinture. A l'intelligence des fonds griſâtres *Rubens* a joint la magie des ombres reflettées, largement étendues & contraſtées avec des obſcurs vigoureux. Par ce ſtratagême il donne aux reflets preſque autant de clarté, que ceux-ci en communiquent aux parties lumineuſes qu'ils font valoir. Quelle plus heureuſe reſſource pour aggrandir les maſſes de lumiere? Mais ce n'eſt pas la ſeule que l'induſtrie emploie. Les effets de la couleur propre ſont ici réunis à ceux du clair-obſcur. Une drapperie d'un rouge piquant, dont *Lucine* eſt à demi vêtue, étend la maſſe lumineuſe, réveille l'éclat des

carnations, leur ſert d'aſſaiſonnement, & quoiqu'elle ſoit d'une nuance de demi-teinte, elle équivaut à la vivacité des clairs par la vigueur des ombres & des tons ſourds qui l'environnent.

Sans le ſecours des reflets on ne ſçauroit produire la rondeur des corps, ni éviter de répandre de la dureté dans un Tableau; les objets auroient alors quelque choſe de mat & de terne qui déplaît même quand on le trouve dans la Nature, parce qu'alors dénuée de graces elle paroît triſte & lourde. L'art des reflets n'étant autre choſe que celui d'employer avec ſuccès les réverbérations & les couleurs rompues que les corps empruntent les uns des autres, il en naît le lumineux & l'harmonie du Tableau. Soit que les objets ſe mirent réciproquement ſur leurs ſurfaces; ſoit qu'il ſe faſſe entr'eux une communication mutuelle des rayons du jour qu'ils ſe réfléchiſſent, il en réſulte l'accord & l'éclat, ſans leſquels l'Art ne ſçauroit parvenir à l'illuſion.

III. TABLEAU.

Education de la Reine.

N°. 110. Grandes masses de demi-teinte.

L'effet de cette peinture est entiérement ménagé à l'avantage des *Graces*, qui en font le principal ornement. Il falloit, pour fixer sur Elles toute la lumiere, imaginer un stratagême qui la détournât des endroits où elle devoit frapper tout naturellement. (Licence que le caractere du sujet autorise & qu'on ne doit prendre qu'avec bien des ménagemens!) Aussi *Rubens* a-t-il introduit *Mercure*, ingénieusement entortillé dans un rideau d'une couleur avantageuse à ses vues & dans des drapperies qui couvrant en partie d'ombres fieres, le Messager des Dieux le mettent à portée de jetter une large masse de demi-teinte sur la figure de *Minerve*, sur celle de la jeune Princesse qu'elle instruit, & sur la partie éminente d'une des *Graces*.

C'est par des échappées de jour adroitement distribuées, que l'excellent Coloriste a dévoilé avec netteté tous les objets de son Tableau. Il les a fixés

fixés dans leur plan par une maſſe lumineuſe modérément étendue ſur la figure de l'*Harmonie*. Celle-ci par ſon effet ſenſible, quoique ſubordonné à la couleur & à l'éclat des *Graces*, leur ſert tout à la fois de contraſte & de balancement.

L'artifice, dont *Rubens* s'eſt ſervi dans cette compoſition, eſt d'autant plus remarquable qu'il préſente pluſieurs principes de la Peinture réunis à ceux du Coloris. Il établit la grande maxime des maſſes larges de demi-teinte & de reflets; la régle du clair-obſcur, qui preſcrit de ne point trop étendre les premiers clairs & de tirer parti des dégradations dont on les accompagne; le précepte d'attirer l'œil du Spectateur ſur le Héros du ſujet par quelque effet particulier, quand on ne peut pas l'y fixer par la lumiere dominante; enfin, (nous ne ſçaurions nous diſpenſer d'en faire l'obſervation) *Rubens* dévoile ici le moyen auſſi ingénieux qu'inſtructif d'expoſer avec clarté les Allégories les plus compliquées. Eh! Qui eſt-ce qui ne voit du premier coup-d'œil que dans ce Tableau *Minerve*, la Déeſſe de la Sageſſe & des Sciences, en don-

ne les premiers élémens à la Reine future; que les *Graces*, dont une lui présente une couronne, s'apprêtent à réunir en Elle les agrémens du corps & de l'esprit? *Mercure* descend du Ciel pour lui faire part du don de l'Eloquence, du talent de la Poësie indiqué par la fontaine *Castalide*, & de l'amour des *Arts*. Leurs symboles sont ingénieusement mêlés avec l'Egide de *Minerve* orné d'une tête de *Meduse*, pour désigner combien grands sont leurs attraits & leurs charmes. Ces attributs sont grouppés avec la figure de l'*Harmonie*; ils annoncent le pouvoir & la force de cette Divinité, qui nous enseigne à regler de bonne heure & avec soin les passions de notre ame & les actions de notre vie.

IV. TABLEAU.

Henri IV. délibère sur son Mariage futur.

N°. III. Couleur locale. Le Dieu *Hymenée* présente au Prince le portrait de Marie de Medicis. Cette alliance paroît être déja arrêtée dans les cieux par *Jupiter* & *Junon* qui

président à la destinée de la Princesse. L'*Amour* fait appercevoir au Roi les graces & les attraits de son Epouse future. Déja la France le sollicite à ne point balancer; les Génies de la *Paix* éloignent de lui ses armes, afin que dégagé des troubles de la guerre, il ne s'occupe désormais que d'une alliance qui, en affermissant le Thrône dans sa famille, assure en même-tems le bonheur de ses sujets.

Par l'examen de cette peinture on juge que l'artifice de la couleur locale équivaut à celui du clair-obscur. Mais cette magie ne s'opére avec succès que lorsqu'on réunit aux effets du ton propre l'art des oppositions. La figure du Prince se détache par le contraste des vêtemens bruns dont la *France* est ajustée, par les chairs claires que celle-ci présente & par celles du petit *Amour*. C'est par les mêmes effets variés de clair, d'obscur & de couleur locale que les deux Génies, qui badinent avec des armes, aussi-bien que le groupe de *Jupiter* & *Junon*, charment les yeux du Spectateur.

On lit sensiblement dans cet ouvrage, qu'il ne suffit pas que chaque nuance se détache sur une autre par

le ton qui lui eſt propre ; il faut encore que celle qui eſt oppoſée prenne un parti décidé de lumiere ou de demi-teinte ſur celle qui lui ſert de fond. Un rouge, un jaune clairs oppoſés à un bleu de ciel lumineux ne produiſent un bon effet, qu'autant que les ombres des premiers étant douces, mais prononcées, produiſent le contraſte d'un ton clair avec une couleur plus claire encore.

Les couleurs brunes oppoſées ſur un fond obſcur, telles que les carnations d'un *Satyre* contraſtées avec une ſombre forêt, exigent une autre marche. Elles doivent en être détachées par des nuances qui équivalent à des reflets ; c'eſt-à-dire qu'il faut que le ton local dans ſa lumiere, ainſi que dans ſes ombres, ſoit en général moins brun que la maſſe qui lui ſert de fond.

Veut-on mettre en jeu les accidens de lumiere, veut-on leur prêter de l'éclat, du mouvement & du ragoût ? On doit contraſter alternativement les tons propres qui ſont lumineux par eux-mêmes avec des couleurs locales ſourdes & vigoureuſes ; & les nuances colerées avec des tons ſua-

ves & des teintes argentines. Les unes & les autres enfonçant tour à tour dans la toile, ou tirant en-dehors celles qui leur ſont oppoſées, recevront auſſi tour à tour les mêmes effets qu'elles produiront entr'elles.

V. TABLEAU.

Mariage de la Reine.

Le Cardinal Aldobrandin, Légat & neveu de Clément VIII, revêtu de ſes habits pontificaux fait la cérémonie du mariage de la Reine au mois d'Octobre 1600, dans l'Egliſe de *Sancta Maria del Fiore* à Florence. Le Grand Duc Ferdinand ſon oncle épouſe la Princeſſe en vertu de la procuration du Roi. Il eſt accompagné de la Grande Ducheſſe Jeanne d'Autriche, de la Ducheſſe de Mantoue, du Duc de Bellegarde, grand Ecuyer de France, porteur de la procuration. Le Seigneur de Sillery, qui avoit négocié cette alliance, ſe trouve auſſi préſent à la cérémonie.

N°. 112. Principale lumiere.

La plûpart des têtes qui intéreſſent dans ce Tableau ſont des portraits peints dans le goût de l'Hiſtoire.

On n'y voit point ces tournures, ce clair-obſcur, ce coloris, ces fonds affectés qui ordinairement ne ſont convenables qu'à la perſonne que l'on retrace. La couleur générale de l'ouvrage, ce ton varié par quantité d'objets de diverſes nuances & d'accidens de lumiere de différente valeur fournit un champ propre à toutes les figures & parfaitement aſſorti avec tous les portraits. Telle eſt l'adreſſe de *Rubens*, telle eſt la magie de l'Art. On doute en voyant ce chef-d'œuvre ſi les têtes ont été peintes pour les acceſſoires, pour les fonds dont elles ſont environnées, ou ſi ce ſont ces fonds & ces acceſſoires qui ont été ainſi entendus, pour faire valoir les têtes.

La maxime qui preſcrit, que la principale clarté ſoit répandue ſur le Héros de la compoſition par préférence à toute autre figure, eſt dans ce Tableau exactement obſervée. L'éclat de toutes les couleurs céde à celui dont brillent les vêtemens de la Reine. Les nuances lumineuſes n'en ſont rappellées dans les autres parties de la compoſition que pour leur ſervir d'Echos, pour attirer les regards

du Spectateur en différens endroits de la ſcene, & le ramener avec plus de plaiſir ſur l'auguſte Perſonne qui doit fixer ſa principale attention.

Le clair dominant n'exige point qu'on l'environne de couleurs brunes. Il ſuffit que les tons deſtinés à le faire valoir lui ſoient ſubordonnés en beauté & en éclat, & que procédant ainſi par des tons dégradés juſques dans les maſſes obſcures, on faſſe concourir toutes les nuances au repos général & à la parfaite harmonie du tout-enſemble.

Pour attirer l'œil du Spectateur ſur la figure où la principale lumiere eſt établie, il n'eſt pas indifférent de lui aſſocier tout ce qui peut y jetter du piquant; des linges qui colorent la maſſe, des objets bruns qui la réveillent, des richeſſes qui l'annobliſſent, enfin tout ce qui eſt capable d'y répandre des effets ſans la détruire, ni même ſans l'altérer.

Parmi les beaux accidens de coloris & de clair-obſcur ménagés dans cette ordonnace pittoreſque, on remarque la lumiere des flambeaux qui ſe communique à la partie inférieure d'un grouppe de marbre placé ſur

l'autel. Cette couleur empruntée ne fait disparoître le ton de la pierre que sur les parties où la lueur peut atteindre ; celles où elle ne sçauroit parvenir conservent la couleur propre de l'objet. Le ton rougeâtre des flambeaux est si bien lié, si bien fondu avec le gris du marbre, que les passages en sont imperceptibles. Telle est la méthode que l'on doit suivre dans l'usage de toutes les couleurs empruntées ; les nuances intermédiaires tiendront des tons propres & des tons communiqués : c'est le moyen efficace de jetter dans l'objet peint le charme de la Nature.

VI. TABLEAU.

Débarquement de la Reine au Port de Marseille.

N°. 113. Intelligence des oppositions.

La *France* & la *Ville de Marseille* vont au-devant de la Princesse pour la recevoir & lui présentent le Dais. Cette réception se fit sur un pont de bateaux ; ils étoient placés de maniere qu'arrivant à l'Espale de la Galere, & formant avec elle un angle droit, ils servoient de chemin à la Princesse & à sa suite.

Ce n'eſt point ſur l'Héroïne du ſujet que *Rubens* a placé ici ſa lumiere principale & ſes plus brillantes couleurs. Il les a diſtribuées ſur les *Syrennes* qui ſont ſur le premier plan du Tableau. Quels objets étoient plus propres à les recevoir que des femmes, dont les carnations naturellement lumineuſes affectent, attirent, enchantent les regards; des *Nereïdes*, qui deſtinées au ſervice de *Neptune* ſont ſuſceptibles d'attitudes animées & d'actions de force; des Habitantes de la *Mer*, qui agitant les ondes autour d'elles, trouvent dans la couleur propre des flots avec leſquels elles ſe confondent les tons les plus capables de relever l'éclat des chairs, d'aggrandir la maſſe de lumiere, & de former les plus piquans contraſtes.

Les *Tritons*, grouppés avec leur Souverain, oppoſent leurs carnations brunes & colorées aux chairs fraîches des *Syrennes*; cet éclat qu'ils leur prêtent, ils le reçoivent eux-mêmes, & du tapis vigoureuſement coloré dont l'ingénieux *Rubens* a recouvert le pont de bateaux, & du ton local qu'il a donné à la Galere.

Rien n'eſt abſolu, tout eſt con-

traſte dans la Nature ; tout prend plus ou moins de valeur, à raiſon de ce qui lui eſt comparé. Les mêmes lumieres, les mêmes couleurs ſont claires ou brunes par oppoſition à de plus brunes ou à de plus claires, avec leſquelles on les met en contraſte. L'art des oppoſitions eſt la clef des effets ; il renferme preſque toute la magie du Coloris.

Quoique dans ce Tableau la lumiere la plus brillante ſoit fixée ſur les premiers ſites, elle ne nuit point à celle qui eſt ménagée ſur la Reine. On diſtingue au premier coup-d'œil la Princeſſe, & par la robe blanche dont elle eſt vêtue, & par le plan élevé qu'elle occupe. Cet artifice eſt l'ouvrage de la réfléxion & du jugement ; le chef-d'œuvre du goût & du génie eſt d'avoir ſçu réunir au milieu de la compoſition les couleurs les plus vives, ſans qu'elles portent obſtacle à celles qui ſont répandues ſur les objets du premier plan, ni à celles qui enrichiſſent les ſites les plus éloignés. Il y a des noirs & des blancs dans les fonds ; on y diſtingue des étoffes brillantes, des drapperies ſuaves, des ouvrages ſenſiblement articulés, des

travaux légerement fondus, tout se tient néanmoins à sa place. Dans les objets des premieres lignes tout est menagé avec tant d'art que rien n'y altére, ni les lumieres brillantes, parce qu'elles y sont d'un plus grand volume; ni les couleurs vigoureuses, parce que les masses y sont plus soutenues; ni les travaux, parce qu'ils y sont plus larges, plus fiers & plus prononcés que par-tout ailleurs.

VII. TABLEAU.

La Ville de Lyon va au-devant de la Reine.

Ce Tableau renferme une allégorie ingénieuse. La *Ville de Lyon* est dans un char traîné par des lions que deux *Amours* conduisent. Elle éleve ses regards aux cieux, admire les augustes Epoux, & se félicite d'avoir été le théâtre de leur union glorieuse. L'*Hymen* indique l'heureuse constellation qui l'a vue accomplir le 9 Décembre 1600. N°. 114.

Rapport mutuel des clairs, des demi-teintes & des ombres.

On trouve dans cette peinture le principe qui dévoile l'art de donner du brillant aux couleurs de toutes les

masses. Cet art consiste à associer au premier ton de chaque objet une nuance de demi-teinte plus considérable, c'est-à-dire plus étendue qu'il ne l'est lui-même, & à celle-ci une masse de teintes inférieures en beauté & supérieures en volume. Plus les masses subordonnées seront larges, plus les effets seront piquans. Il faut que ces variétés de tons dans les masses ne soient sensiblement prononcées que dans les parties lumineuses de la machine pittoresque; dans les autres endroits elles seront ménagées relativement au ton & à la nature des masses, ensorte qu'elles ne les altérent point par des contrastes trop expliqués.

Dans l'ouvrage que nous examinons le Connoisseur apperçoit sensiblement, que dans la masse de lumiere répandue sur la figure de *Jupiter*, les carnations forment la premiere nuance, sa drapperie la demi-teinte & les attributs, les objets qui l'environnent la teinte d'obscur, plus étendue que les deux autres; ce principe est confirmé & répeté dans le grouppe des deux *Génies*, montés sur des lions; l'Enfant qui éleve ses regards vers le

ciel reçoit la premiere lumiere, celui qui l'accompagne lui sert de demi-teinte, les animaux, tous les accessoires qui environnent cette masse en forment les bruns & contribuent à en établir l'éclat, la force & le repos.

Mais, quel doit être le rapport mutuel de ces trois principales nuances? Quelles doivent être leurs proportions relatives?

Pour réduire cette idée à la valeur d'une maxime précise, dont néanmoins l'observation ne doit pas être faite dans une exactitude arithmétique, parce que les opérations du Génie ne sont point des affaires de calcul, divisons en degrés les trois tons; clair, demi-teinte & obscur.

Dans l'essai de ce systême, dont l'objet est de rechercher s'il n'y auroit point de régle invariable pour tirer d'un Tableau des effets brillans, nous estimons que si l'on donne, par exemple, six portions de lumiere & de couleur à la masse principale, il faut l'environner de neuf portions de demi-teinte, qui font une moitié en-sus de celles qu'on a données à la lumiere & leur associer douze portions d'obscur; c'est-à-dire le double de ce que

comporte la maſſe dominante. Nous avons expliqué ce principe (*a*). Les couleurs conduites & ménagées dans ces proportions, plus ou moins exactes ſuivant la nature des circonſtances, ſuivant la ſuggeſtion du Génie & les conſeils de l'Intelligence, ne manqueront pas de produire du piquant dans les effets, & de donner à chaque nuance toute la force, tout le brillant dont elle peut être ſuſceptible.

Les Tableaux de *Rubens* & ceux de pluſieurs grands Maîtres, qui ſe ſont diſtingués dans la partie du Coloris, renferment ce précepte. Ils l'ont ſans doute pris eux-mêmes dans la Nature, & ils ne l'auroient pas conſtamment pratiqué, ſi les ſuccès & une expérience conſommée ne les y avoient confirmés.

On peut ſuivre une autre marche dans les Tableaux repréſentant des ſujets qui ſe paſſent en pleine campagne, ſi l'on veut produire des effets vrais. La partie du clair & des couleurs les plus brillantes doit être fort étendue; celle des obſcurs & des tons ſourds, mais vigoureux, peut ne lui être qu'égale en volume, pourvû

(*a*) *N. 56. ci-devant.*

que la maſſe de demi-teinte & des nuances rompues ſoit auſſi large & auſſi étendue que la totalité du clair & du brun pris dans leur enſemble. Dans le grand jour, où le Soleil répand par-tout ſes rayons, les ombres ſont la plûpart reflettées & ne prennent que la valeur des demi-teintes. Elles ſont conſéquemment d'un volume très-conſidérable, puiſqu'elles ſe confondent avec les demi-teintes réelles, qui ſont les lumieres ſecondes. Il ne reſte donc pour recevoir les plus grands bruns que les endroits privés de lumiere par des accidens factices, & ceux où les reflets ne ſçauroient parvenir, ni être apperçus.

Nous verrons bientôt que le principe change à l'égard des ſujets qui ſe paſſent la nuit, & qui ſont éclairés d'une lumiere artificielle (*a*). Au reſte ſi *Rubens* n'a pas jugé à propos d'appliquer ici les principes relatifs aux événemens qui ſe paſſent en pleine campagne, quoique la Compoſition que nous étudions eût pû les renfermer, il y a quelque apparence qu'il en a été détourné, ſoit par les bornes étroites de ſa toile, ſoit par la réu-

(*a*) *Voyez ci-après N.* 124. *Effets de nuit.*

nion qu'il a voulu faire du Poëtique avec l'Historique de son sujet, soit enfin parce qu'il a préféré le choix des accidens de lumiete produits par des objets qui se portent mutuellement des ombres vigoureuses. Parti qui étoit encore plus favorable pour attirer l'œil du Spectateur sur le groupe des deux Époux, représentés par *Jupiter* & *Junon*, qui sont les acteurs principaux de cette ordonnance pittoresque !

VIII. TABLEAU.

Accouchement de la Reine.

N°. 115. Expressions compliquées.

L'art des traits & la science des tons concourent solidairement aux finesses de l'Expression : l'un sans l'autre ne produit qu'un caractere imparfait. Mais si la connoissance des formes diverses & des différentes couleurs, que les Passions les plus simples impriment sur le visage, est absolument nécessaire pour les bien rendre, à quel dégré ne doit-on pas posséder l'intelligence des combinaisons variées, dont les contours & les teintes de la Nature sont susceptibles,

pour la peindre avec ſuccès dans les Expreſſions compliquées?

Quelque avantage que l'Artiſte retire de cette intelligence, il n'atteindra point encore à la vérité des expreſſions, s'il ne fait concourir la juſteſſe de l'attitude avec l'énergie des traits & des couleurs. C'eſt ce qu'a ſupérieurement pratiqué *Rubens* dans le Tableau que nous examinons. Le corps de Marie de Medicis eſt diſpoſé dans un abattement qui caractériſe les reſtes de ſa douleur : mais ſa tête ſe trouve dans une ſituation plus tranquille & tout-à-fait intéreſſante. La joie de voir le Prince qu'elle vient de mettre au monde éclate dans toute ſa vivacité. On voit dans ſes yeux que ſon ame ſe porte naturellement à cette douce ſatisfaction, tandis que ſon corps encore ſenſible aux douloureuſes impreſſions de l'enfantement eſt accablé de langueur.

Ce que la diſpoſition pathétique de l'attitude a déja fort avancé, la magie de la couleur l'acheve. Dans les paſſions violentes le ſang échappé des reſervoirs du cœur ſe porte avec force ſur les parties du viſage & les rend plus ſanguines, plus animées : dans

les ſentimens de triſteſſe, où le ſang ſe concentre dans le cœur, les parties du viſage ſont plus livides, & moins colorées. L'altération que la douleur a imprimée ſur le viſage de la Reine du côté du coloris ne prend rien ſur ſes graces naturelles. La joie en ſoutient tous les traits. Languiſſante tout à la fois & enchantée, elle paye à la nature & au ſentiment les tributs contradictoires qui leur ſont dûs dans cette occaſion. Le coloris s'aquite de l'un, le Deſſein s'aquite de l'autre & la diſpoſition intéreſſante de l'attitude ſecondant leur magie réciproque, concourt à rendre avec une vérité parfaite les expreſſions compliquées, auxquelles Marie de Medicis étoit alors ſoumiſe par les loix de ſa ſinguliere ſituation.

Mais comme c'eſt par les contraſtes que les Expreſſions deviennent plus frappantes, l'Artiſte intelligent n'a introduit autour de la Reine que des caracteres tranquilles & des couleurs vigoureuſes, capables de relever le pathétique dans lequel il l'a peinte. C'eſt dans cette vûe qu'il a repréſenté autour d'Elle la *Ville de Florence* qui l'a vue naître; le Génie

de la *Félicité* qui dévoile le glorieux événement dont il s'agit dans cette peinture; la *Justice* qui donne le nouveau Prince en garde au Dieu de la *Santé* ; la *Fécondité* qui montre dans une corne d'abondance les autres cinq Enfans qui doivent naître de la Reine. Toutes ces Divinités allégoriques sont peintes d'un coloris brillant & animé, qui prend d'autant plus de vigueur qu'il est contrasté avec un fond grisâtre. Le *Soleil* y paroît commençant sa course. Il est précedé de la constellation de *Castor* pour désigner que l'accouchement arriva le matin & qu'il fut heureux.

IX. TABLEAU.

Le Roi HENRI *IV. se dispose à partir pour la guerre d'Allemagne.*

Le Roi HENRI IV. avant d'aller en Allemagne pour secourir les Marquis de Brandeboug & de Neubourg & les mettre en possession de Cleves & de Juliers, donne à la Reine le Gouvernement du Royaume. Le Dauphin est placé entre leurs Majestés. Du côté du Roi sont les Officiers de

N°. 116. Valeur des tons gris.

ſon armée qui l'attendent pour le ſuivre; du côté de la Reine ſont la *Prudence* & la *Généroſité.*

La variété des beaux gris qui ſont répandus dans cette Compoſition donne une vigueur ſéduiſante à toutes les autres couleurs qui y ſont ménagées dans un ton très doux & très ſimple; c'eſt-là un des plus grands artifices de la Peinture. Tout prend de la force & de la couleur à côté de ce bel argentin qui plaît tant à la vûe par ſa ſuavité, & qui eſt lui-même ſuſceptible d'autant d'éclat, d'autant de vivacité, que le ſont les tons les plus chauds & les plus colorés.

Les Gris ont leurs dégradations, leurs contraſtes, leurs paſſages, leurs liaiſons. Ils ont leurs lumieres éclatantes, leurs demi-teintes variées, leurs ombres vigoureuſes & leurs brillans reflets. Sont-ils aſſociés avec des couleurs douces, comme on les voit dans ce Tableau ſur le vêtement du Roi? ils leur prêtent un brillant, un ragoût délicieux. Dans l'ajuſtement du Dauphin, où ils ſont aſſortis avec des couleurs vives, ils en relevent la vigueur, quoiqu'elles ſoient peintes d'un ton ſourd, ſans de grandes lu-

mieres & avec le ſeul éclat de la couleur propre. S'ils ſont ſimplement oppoſés entr'eux par des nuances variées, tels qu'on les voit dans le fond du Tableau, ils ſe font valoir réciproquement & colorent tous les objets qui ſont contraſtés avec eux. C'eſt leur douce harmonie qui aſſaiſonne le coloris du vêtement de la Princeſſe & qui le rend ſi vigoureux; c'eſt leur ſuavité argentine qui releve la couleur des cuiraſſes & des ajuſtemens dont ſont parés les Gardes qui ſont à la droite du Roi.

L'emploi le plus convenable qu'on puiſſe faire des tons gris, enviſagé comme le ton général d'une machine pittoreſque, eſt d'en faire uſage dans les ſujets dont la ſcene n'eſt éclairée d'aucun jour bien lumineux. Le gris eſt alors le vrai ton de la Nature. Comme les effets en ſont ſuaves & précieux, ils doivent être rendus par une manœuvre du même caractere; le pinceau doit y être moëleux; les détails doivent y être recherchés; les touches y ſeront fines & les couleurs extrêmement amies les unes des autres; ſans néanmoins porter

préjudice au relief, au ſaillant des objets particuliers ni à l'aſſaiſonnement général du tout-enſemble. Quelques couleurs vives placées à propos ne ſervent qu'à relever & à rendre plus piquante la ſuavité du ton gris.

X. TABLEAU.

Couronnement de la Reine.

N°. 117.

Ménagement des couleurs dans les diverſes maſſes.

Avant d'exécuter le projet de la guerre d'Allemagne HENRI IV. fit couronner la Reine, qu'il avoit établie Régente du Royaume. Le Cardinal de Joyeuſe, aſſiſté des Cardinaux de Gondi & de Sourdis, met la couronne ſur la tête de la Princeſſe revêtue du manteau Royal, dont la queue eſt portée par la Ducheſſe de Montpenſier. Le Dauphin en habit blanc & la jeune Princeſſe ſa ſœur ſont aux côtés de la Reine. A ſa ſuite ſont placés le Duc de Ventadour & le Chevalier de Vendôme; l'un porte le *Sceptre* & l'autre la *Main de Juſtice.* On apperçoit auprès d'eux la Reine Marguerite de Valois & les Princeſſes de la Cour. HENRI IV. n'y eſt que ſpectateur. Placé ſur un balcon il

à le cordon bleu ſuſpendu au col, comme nos Rois le portoient alors; à ſes côtés ſont les Ambaſſadeurs des Têtes couronnées. Des corps de muſique & bien des perſonnes que la curioſité avoit attirées dans l'Egliſe de S. Denis, où ſe fit la cérémonie le 12 Mai 1610, augmentent ce pompeux ſpectacle.

Le principe des grandes maſſes de couleurs & celui des Echos rappellés dans une progreſſion diagonale & triangulaire ſont lumineuſement expoſés dans cette ordonnance pittoreſque. La Reine y paroît à genoux & dans le moment qu'on la couronne. Elle eſt revêtue d'un ample manteau bleu, ſemé de fleurs de lis d'or. L'éclat de ſes carnations, la fraiſe dont ſon col eſt orné, le linge qui forme ſa manche, le repli de l'hermine dont ſon manteau Royal eſt doublé, l'habit blanc du Dauphin grouppé avec Elle, forment une maſſe piquante de lumiere, qui attire ſur cette Princeſſe les regards du Spectateur & qui colore tous les objets qui l'environnent. La nuance de ſon manteau bleu eſt ſoutenue par celle du vaſte tapis ſemé de fleurs de lis, dont ſont re-

couvertes les marches du thrône où ſe fait la cérémonie : cette couleur eſt rappellée par les manteaux du même ton & enrichis de même, que portent les Princeſſes de la Cour. Loin que ces grandes maſſes de bleu, qui occupent un tiers du Tableau y répandent une ennuyeuſe uniformité, elles n'offrent au contraire qu'une ſolide harmonie.

Il ſeroit dangereux que de grandes parties d'une couleur brillante ne nuiſiſſent à l'accord & au repos général. Auſſi *Rubens*, qui en expoſant les principes de l'Art y joint le correctif des abus que l'on pourroit en faire, a-t-il eu l'attention de préſenter, ſous un aſpect privé de lumiere, la plus grande portion de ces étoffes bleues & de les colorer par le contraſte du blanc de l'hermine, dont chaque manteau eſt doublé.

L'Artiſte intelligent a uſé de la même précaution à l'égard de la grande maſſe d'une même couleur, que produit le groupe d'Evêques, aſſiſtans du Cardinal qui couronne la Reine. Les Prélats ſont tous revêtus de chapes d'étoffe d'or ; mais ces ornemens pontificaux ſont d'une nuance très

très ſourde ; ils ne reçoivent aucune lumiere piquante qui nuiſe au repos de l'œil. La maſſe n'en eſt ranimée que par l'oppoſition de la pourpre du Cardinal, qui ſe trouve dans le groupe. Cette couleur ſert en même-tems de réveillon à la maſſe & d'écho à la couleur du vêtement des deux autres Cardinaux, qui occupent le premier ſite de la Compoſition.

Ces deux figures repréſentées debout portent un chapeau rouge & ſont vêtues d'amples ſymarres, dont la nuance n'eſt vigoureuſe que par le ton local de la pourpre. Elles préſentent une grande maſſe uniforme qui retient les figures des Evêques dans leur plan, & qui fait contraſte avec la grande partie du tapis bleu qui les contient eux-mêmes dans leur ſite.

La couleur, dont les deux Cardinaux ſont décorés, eſt rappellée par pluſieurs Echos, qui pour être d'une nuance ſubordonnée n'en contribuent pas moins à l'harmonie générale & à l'aggrandiſſement du Tableau. Ces ingénieuſes répétitions de teintes ſont rappellées diagonalement & par pro-

greſſion triangulaire ; la premiere, ſur une des figures, qui interrompent adroitement la chaîne pittoreſque des Princeſſes de la Cour qui ſont cortége à la Reine; la ſeconde ſur le Cardinal dont nous venons de faire mention, en parlant du groupe d'Evêques ; une troiſiéme eſt placée ſur un des *Génies* céleſtes qui répandent ſur la Reine les *Tréſors* & la *Félicité.* C'eſt ſur un Ciel ſuave & clair, par des couleurs brunes & vigoureuſes que ces Génies ſe détachent ſans produire ni diſſonnances, ni crudités. N'en cherchons point d'autre raiſon : ils ſont traités par grandes maſſes de couleur, qui prennent un parti décidé ſur leur fond ; & l'Art ne leur a aſſocié ni détails, ni tons, ni effets capables de diſputer avec les ouvrages, les nuances & les lumieres, qui leur ſervent d'oppoſition & de contraſte.



XI. TABLEAU.

Apotheose de HENRI *IV. & Régence de la Reine.*

L'Apotheose de HENRI IV. est réunie dans cette composition avec la Régence qui fut adjugée à la Reine par le Parlement, le lendemain de la mort du Roi arrivée le 15 Mai 1610. D'un côté paroît le *Tems* sous la figure de *Saturne* qui éleve le Héros dans le ciel, où il est reçu par *Jupiter* accompagné de plusieurs *Divinités* : maniere allégorique qui exprime en peinture, que les bonnes actions que le Roi a faites sur la terre sont récompensées dans le Ciel. Sur le devant *Bellone* & la *Victoire* tiennent les armes de HENRI IV, & paroissent au désespoir d'avoir perdu un Prince, qui pendant sa vie avoit été forcé d'être presque toujours en guerre. Dans l'autre partie du Tableau, la Reine en habit de deuil est assise sur le thrône. *Minerve* & la *Prudence* lui suggerent de prendre le Timon & le Gouvernement de l'Etat. La *Régence* & la *France* les lui pré- N°. 118. Conduite des tons.

ſentent ; tandis que les Seigneurs de la Cour & la Nobleſſe lui rendent hommage & lui jurent fidélité.

Nous n'entrerons point dans le détail des innombrables beautés que renferme ce chef-d'œuvre, & que nous avons admirées dans les Tableaux précédens ; bornons-nous à examiner les principaux effets de couleur, dont nous n'avons point encore eu l'occaſion de parler.

La figure de la Reine vêtue d'un habit de deuil démontre : que les bruns, les noirs les plus obſcurs ſe tiennent à la place qu'on leur aſſigne, fût-ce dans les plans les plus reculés, pourvû qu'on leur oppoſe des couleurs dont la lumiere, ou le ton local les fixent & les empêchent d'avancer ; telles ſont ici les nuances brillantes & vigoureuſes des habits dont ſont décorés les Seigneurs de la Cour. Il ſuffit, pour enchaîner toute ſorte de couleurs dans un enfoncement, de les traiter par maſſe, de ne leur aſſocier ni lumiere, ni détails qui les ramenent en-devant, & de leur oppoſer des tons larges, bien ſoutenus, qui ſur-tout ne percent point avec elles. Les objets bruns ou colo-

rés, que l'on traitera dans le ſtile contraire viendront toujours en avant; il n'y a pas même d'autre moyen pour les tirer hors de la toile.

C'eſt par cet artifice que les figures de *Bellone* & de la *Victoire* paroiſſent ſortir du Tableau. Les tons fiers, qui dans ce groupe ſont aſſociés à des lumieres brillantes, à des contraſtes frappans, à des travaux prononcés, donnent à ces *Divinités* tout le relief, tout le ſaillant de la Nature. Il ne leur manque aucune des parties qui concourent à l'illuſion.

La couleur riche & lumineuſe, qui éclate ſur *Bellone*, eſt non-ſeulement ſoutenue par une large maſſe de couleurs rompues, aſſaiſonnée d'une partie conſidérable de teintes les plus ragoutantes; mais encore elle eſt rappellée par des Echos de jours échappés & de tons qui en continuent le progrès juſqu'aux endroits où elle va ſe perdre. La figure de la *Victoire*, qui fait une piquante oppoſition avec celle de *Bellone*, contribue à ces effets par une chaîne de lumieres, par une variété de nuances & par des dégradations ménagées avec tout l'art que l'Intelligence ſuggere.

Les grandes masses de demi-teinte pratiquées dans ce Tableau dévoilent une maxime importante concernant les effets des couleurs reflettées. Les reflets peuvent être quelquefois aussi lumineux & aussi beaux que les teintes produites par la clarté naturelle du jour. *Rubens* les porte à tous les degrés d'éclat, suivant que l'exige l'intérêt de la masse. Il les fait même servir à continuer les chaînes de lumiere, & prête aux objets, qui sont compris dans les masses reflettées, presque autant de fraîcheur & les mêmes variétés qu'ils recevroient de la lumiere même. Si les reflets sont produits par des corps éclatans & colorés, ils ne sçauroient être trop beaux, ni trop lumineux; ce n'est que par licence qu'on les peint tels, lorsqu'ils ne reçoivent que les foibles lueurs d'une lumiere interceptée; mais toute licence est bonne à prendre, quand il en résulte le bel effet & l'harmonie du Tableau. Nous supposons qu'on se dirige par les loix de la vraisemblance, & qu'on ne choque point les droits imprescriptibles de la vérité.

XII. TABLEAU.

Gouvernement de la Reine.

N°. 119.

Distribution des lumieres; intelligence des demi-teintes; couleurs empruntées.

Ce ſujet eſt rendu ſous une ingénieuſe allégorie. Les *Dieux* préſident à l'heureux Gouvernement de la Reine. *Jupiter* & *Junon*, ſymbole fabuleux de la *Providence*, font atteler au globe de la *France* deux Colombes, image de la *Douceur*. Ils en donnent la conduite à l'*Amour*. Ne nous y trompons pas; c'eſt l'amour d'un Souverain envers ſes ſujets. *Apollon* armé de ſon arc, *Minerve* de ſa lance, *Mars* de ſon épée, chaſſent la *Diſcorde*, l'*Envie*, la *Haine* & la *Fraude*; Monſtres qui portent la déſolation dans un Etat. D'une part *Venus* retient *Mars* pour l'empêcher de ſe compromettre; de l'autre *Iris*, la meſſagere de *Junon* & qui repréſente ici la *Paix*, dont elle eſt l'emblême, reçoit ordre du Souverain des *Dieux* de redoubler ſes efforts pour régler la conduite de la Reine, afin qu'elle ſe maintienne glorieuſement dans le Gouvernement du Royaume.

L'artifice des couleurs & des lu-

mieres empruntées eſt ici pratiqué d'une maniere encore plus frappante que dans le Vᵉ Tableau, qui nous a fourni l'occaſion de parler de ces effets. Dans la repréſentation du *Mariage de la Reine* ce ſont deux cierges, qui prêtent leur clarté rougeâtre à un grouppe de marbre blanc, déja éclairé d'un jour naturel. Ils réfléchiſſent leur lueur d'une diſtance aſſez conſidérable, & ne la réfléchiſſent que vis-à-vis; au lieu que dans le Tableau dont il s'agit ici, c'eſt une groſſe torche, dont l'éclat porte à plomb ſur un corps déja coloré par lui-même & ſur lequel la vivacité de la flamme agit d'aſſez près dans une maſſe privée de lumiere. Le caractere & la couleur propre de l'objet qui reçoit la lumiere empruntée, la progreſſion & l'incidence des rayons qui la communiquent, l'endroit obſcur dans lequel ſe pratique l'emprunt de couleur, enfin le voiſinage du principe de cette magie & du corps ſur lequel elle opére, ſont autant de circonſtances avantageuſes, qui en favoriſent le piquant.

On eſt toujours sûr de produire de grands effets, lorſqu'on ſoutient

les lumieres par de larges maſſes de demi-teinte, & celles-ci par des maſſes d'obſcur encore plus étendues. Nous l'avons ſouvent annoncé; mais nous n'avons pas eu l'occaſion d'en préſenter l'exemple. *Rubens* nous en fournit ici le moyen. Il fait plus: il démontre le ſtile dans lequel chaque maſſe doit être traitée.

La lumiere eſt diſtribuée dans une progreſſion pyramidale, ſur les figures d'*Apollon*, de *Venus*, & ſur les Monſtres de la *Fraude* & de la *Fureur*. Un écho la rappelle dans les figures des *Divinités* aſſiſes au-deſſous du *Souverain des Dieux*.

Un pinceau nourri, moëleux & fier place ſur tous ces objets des couleurs fraîches & vigoureuſes. Il y répand des contraſtes vifs & piquans; ſoit par des drapperies colorées, telle que la Chlamyde d'*Apollon*, ſoit par des accidens de lumiere, tels que les reflets rougeâtres que le flambeau de la *Diſcorde* répand ſur l'épaule de ce Monſtre & ſur le bras de la *Fureur*. Des touches mâles & prononcées, des épaiſſeurs de couleur placées avec art tirent hors de la toile les parties ſaillantes de ces figures.

La partie de demi-teinte que présentent les *Dieux* assemblés dans l'Olympe & détachés sur un fond clair, est infiniment plus étendue que la masse de lumiere. On compte au rang des demi-teintes les couleurs sourdes de tous les objets qui ne font partie ni de la masse de lumiere, ni de celle d'obscur. Toutes les figures contenues dans ce rang ne sont peintes qu'avec des couleurs rompues ; elles n'offrent que des effets simples & doux, des détails légerement articulés & des touches perdues dans la fonte.

Dans la masse d'ombre, infiniment plus étendue que celles de demi-teinte & de lumiere reunies, nous comprenons les figures d'opposition, telles que *Minerve* qui contraste avec *Apollon*, *Mars* qui est opposé à *Venus*, l'*Envie* qui est en contraste avec la *Fureur*. Enfin le principe dont nous faisons mention sera démontré, si à ces parties d'obscur on joint les grandes masses de nuées, qui d'une part se développent pour servir de thrône à plusieurs *Divinités*, & qui de l'autre forment l'espéce d'antre ténébreux où les *Monstres* courent se refugier. On ne voit dans ces masses privées

de jour que des couleurs basanées; les lueurs des reflets y tiennent lieu de lumiere; & l'on n'y apperçoit pour tout détail que les variétés de tons qui prononcent les formes. La plûpart des ombres des divers objets se confondent entr'elles; & les touches, que l'art y a distribuées, n'y sont apperçues que bien foiblement.

XIII. TABLEAU.

Voyage de la Reine au Pont de Cé.

Marie de Medicis, le casque en tête, comme une autre Bellone & montée sur un magnifique coursier, va au Pont de Cé, château de France en Anjou, pour prévenir la guerre civile, fomentée par les tumultes séditieux du peuple de ce Bourg.

N°. 120. Ménagement des nuances.

Rubens met ici en évidence: qu'il ne faut pas beaucoup étendre les premiers clairs, & que c'est de l'avantage que l'on tire des demi-teintes & des ombres que résulte l'arrondissement des corps. Le même principe a lieu pour procurer aux couleurs l'éclat le plus brillant. Qu'on examine le Cheval peint dans ce Tableau,

on trouvera que les blancs purs ne ſont que ſur les parties les plus ſaillantes des muſcles ; que les demi-teintes ſont preſque le ton général qui regne par-tout ; & qu'elles ne deviennent nuances d'une couleur blanche que par l'oppoſition des ombres & par l'étendue des reflets qui leur ſont aſſociés.

Le fond ſur lequel le courſier ſe détache eſt d'une teinte ſourde, judicieuſement dégradée de lumiere & de tons. Les harnois dont il eſt paré ſont d'une couleur piquante. La figure de la Reine porte ſur la croupe du cheval une ombre large & fiere, quoique reflettée. Les étoffes, la coeffure de la Princeſſe, les drapperies de la *Victoire* & le vêtement de la *Force* l'environnent de nuances colorées, de larges demi-teintes, d'obſcurs également étendus & prononcés. Ces diverſes nuances n'ayant aucun rapport avec le ton du cheval, contribuent non-ſeulement à ſon parfait relief, mais encore à la beauté de ſa couleur. La lumiere principale placée ſur la portion du poitrail la plus avancée, s'affoiblit dans toutes les parties tournantes, ainſi que ſe dégradent les

demi-teintes, les ombres & les reflets : de-là naît la premiere magie. La ſeconde eſt opérée par la franchiſe & la netteté des couleurs qu'aucune teinte du fond, ni des objets oppoſés n'altére ; ce qui concourt encore à cette magie, c'eſt l'étendue des tons qui n'eſt interrompue que par des piquans capables d'en relever la fraîcheur ; ce ſont leurs douces variétés qui prêtent un ragoût pittoreſque ſans répandre aucune bigarrure ; c'eſt enfin la hardieſſe d'un ſçavant pinceau, qui, aſſaiſonnant tous les objets d'une touche caractériſtique, jette du feu dans les yeux du cheval, de la beauté dans ſon poil & de la légereté dans ſes crins. Le juſte aſſortiment de ce double artifice produit l'illuſion du relief & le charme du coloris.

Les principes qui concernent le blanc ſont applicables à toutes les autres couleurs, & ce qui regarde l'objet en général doit être obſervé à l'égard du détail de ſes parties.

XIV. TABLEAU.

Echange des deux Reines.

N°. 121.

Intelligence des tons & des lumieres.

Isabelle de Bourbon passe en Espagne pour être l'Epouse de Philippe IV, & Anne d'Autriche vient en France pour épouser le Roi Louis XIII. La scene de cette cérémonie, qui se fit le 9 Novembre 1615, se passe sur la petite riviere d'*Andaye* qui sépare les deux Royaumes. On y dressa un pont de barques richement orné de tapis: décoration qui formoit une espéce de Théâtre triomphal. *Rubens* a introduit dans cette fête les figures allégoriques de la *France* & de l'*Espagne*, qui se donnent & qui reçoivent réciproquement les Princesses. La *Félicité* entourée d'une foule d'*Amours* répand sur Elles une pluye d'or. Le *Dieu des Eaux* & une *Nereïde* leur offrent du corail & des perles; tandis qu'un *Triton* fait retentir sa conque de mille sons d'allégresse.

Les couleurs locales font toute la magie de ce Tableau; chaque objet se détache du fond par l'opposition

du ton propre ; & c'eſt par cet artifice que toutes les figures ſe diſtinguent les unes des autres. On y voit le ſtile avec lequel doivent être traités les effets de couleur dans les ſujets qui ſe paſſent en pleine campagne. Le jour qui éclaire alors la ſcene, les reflets & les réverbérations qui rejailliſſent par-tout, laiſſent à toutes les nuances leur éclat & leur vivacité, même dans les maſſes les plus obſcures ; parce qu'alors dans les ombres même il ne ſe fait pas une privation de jour totale, & que c'eſt par cette privation que ſe fait l'extinction des nuances. Il ſuffit que dans les objets, qu'un grand jour environne, les teintes ſoient dégradées, relativement à l'éclat du premier ton, à la place que les objets occupent & à la maſſe dont ils ſont partie.

Que dans les fonds les couleurs les plus douces ſoient relevées par des oppoſitions ſuaves ! Sur des plans plus avancés brilleront des nuances plus ſolides, plus fraîches ; elles ſeront ſoutenues par des contraſtes plus ſenſibles. C'eſt ſur les objets des premiers ſites que doivent être employés les tons les plus fiers & les oppoſitions

les plus frappantes. Pour concourir à ces divers effets, les ombres des figures placées dans les endroits les plus reculés seront d'un ton presque uniforme & n'auront que la force des demi-teintes; les travaux y seront peu variés & les touches imperceptibles. Arrive-t-on à des sites plus avancés? qu'un pinceau facile place une lumiere vive, mais peu étendue; des ombres expliquées, mais peu obscures; des demi-teintes qui portent la couleur propre de l'objet, & qui soient plus considérables en volume que ne le sont les lumieres & les ombres dans leur totalité! Les travaux y seront variés, détaillés avec hardiesse; les touches y seront franches, nettement appliquées. Tous les détails y seront finis & recherchés; sur-tout si l'intérêt de l'action se passe dans ces sites, comme dans le Tableau que nous examinons. Lorsqu'on est parvenu sur les premiers plans, on doit employer les couleurs les plus vigoureuses, tant pour le ton propre des objets, que pour les oppositions qu'on leur associe. La manœuvre la plus fiere, les touches les plus nourries ne le seront point trop. Mais on doit n'y placer

les lumieres qu'avec modération, crainte qu'elles ne percent avec celles que nous ſuppoſons devoir briller victorieuſement ſur les ſeconds ſites. C'eſt-là que doivent être placées les lumieres les plus belles, les plus piquantes, les touches les plus fines, les détails les plus précieux, nous venons de l'inſinuer ; conſéquemment on ne doit placer ſur les premiers que des lumieres plus aiguës, mais moins larges ; des touches plus heurtées & des travaux moins careſſés. Les ombres doivent y être plus étendues, plus prononcées, mais moins reflettées & moins tranſparentes.

XV. TABLEAU.

Félicité de la Régence.

La Reine eſt repréſentée aſſiſe ſur le thrône, tenant en main une balance, ſymbole de la Juſtice. *Minerve* & l'*Amour* ſont à ſes côtés. Près d'Elle paroiſſent deux femmes dont l'une, l'*Equité*, préſente des couronnes & des médailles, récompenſe des *Vertus* & des *Talens* ; l'autre porte l'attribut de l'*Abondance*, pour déſigner

N°. 122. Art de peindre & de colorier.

qu'ils la font naître dans un Etat. Les *Génies* des Sciences & des Arts foulent aux pieds l'*Ignorance*, l'*Envie* & la *Médiſance*. Dans un côté du Tableau paroît *Saturne* qui aſsûre à la *France*, qu'elle va voir naître le ſiécle d'or; déja la *Renommée* le lui annonce.

On trouve dans cet ouvrage une récapitulation preſque générale de tous les principes du Coloris, que nous avons expoſés ailleurs. L'occaſion que *Rubens* fournit de les appliquer ici, excuſe la répétition abrégée que nous oſons faire de quelques-uns de ces détails.

Les maximes qui concernent la belle manœuvre du pinceau, ſans laquelle il eſt preſque impoſſible de bien peindre & de bien colorier, ſont dévoilées dans le groupe des *Vices* terraſſés par les *Génies* des Arts. On y voit comment ſont empâtées toutes les parties de ces figures. Le premier clair, très-peu étendu, eſt placé ſur les extrémités oſſeuſes les plus ſaillantes. Ce reluiſant de lumiere, entouré du ton local de l'objet, eſt ſoutenu par une large demi-teinte griſâtre, qui s'unit avec les ombres

par l'artifice du pinceau. Il eſt d'abord dentelé tranſverſalement pour lier les divers paſſages des teintes, & enſuite hardiment manié du ſens de tous les muſcles. Une manœuvre différente diſtingue ceux qui ſont plats, de ceux qui ſont arrondis. Elle rend avec la même vérité les mouvemens des chairs & le caractere de l'épiderme.

Les reflets placés dans les tournans & relatifs dans leurs tons à la couleur des objets qui les occaſionnent, achevent de perfectionner le relief, que la dégradation des nuances avoit déja fort avancé.

Pour joindre à l'illuſion de la rondeur le précieux du coloris, l'Art a répandu des touches vierges & lumineuſes ſur les parties les plus éclairées; des tons plus rougeâtres ſur les endroits les plus ſanguins, & particulierement ſur les parties tranſparentes; des gris plus frais dans les demi-teintes, même à côté des tons les plus colorés; des touches fieres & ragoutantes dans les ombres oppoſées aux plus vives lumieres; des reflets plus tendres ou plus éclatans, ſelon les couleurs qu'ils empruntent.

Ces derniers traits, qu'à juste titre on nomme des *coups de maître*, sont portés avec une extrême hardiesse & une belle facilité ; mais ce n'est qu'après que les parties, dont ils font l'esprit & la fraîcheur, ont été bien fondues & parfaitement arrondies.

Les contrastes de couleur, qui sont associés à ces figures, sont aussi simples qu'ingénieux ; ils sont ménagés de telle sorte qu'ils se font valoir réciproquement par la variété des teintes plus ou moins colorées. Le ton livide de l'*Envie* releve les nuances de l'*Ignorance* & de la *Calomnie ;* les teintes fraîches des *Génies* prêtent de la valeur aux carnations ardentes & basanées des *Vices ;* les fonds bruns qui les environnent rehaussent l'éclat des unes & des autres.

Une singuliere beauté d'exécution donne à tous les objets leur caractere convenable. Le moëleux des chairs est imité par la pâte, par la fonte des couleurs ; le soyeux des étoffes par des reluisans adoucis, par une touche fine ; le mat des objets inanimés par le maniement hardi d'une brosse sçavamment négligée, & par un *Faire* large, facile & heurté.

Les divers effets de lumiere & de couleurs ménagés dans cet ouvrage, sont conçus en deux grandes parties. Le grouppe du *Tems* & la *France*, le thrône, le manteau Royal de la Princesse, tout ce qui environne les *Vices* renversés & les *Génies* des Arts forment une masse vigoureuse d'obscurs; les *Génies*, les *Vices* présentent une masse suave de clair. La couleur lumineuse de ces objets est non-seulement rappellée par l'Echo que forme la *Renommée*, placée au haut du Tableau & qui répond diagonalement à la masse de lumiere; mais encore elle est soutenue par les chairs claires des deux figures, qui distribuent des récompenses. Dans celle qui représente l'*Abondance* on dévoile sensiblement l'effet des lumieres empruntées, par lequel les objets, qui dominent en vivacité, communiquent leur nuance sans participer à celle du corps voisin. La drapperie jaune, dont cette figure est parée, jette un très-beau reflet sur ses carnations, sans que celles-ci réfléchissent aucune de leurs nuances sur le ton doré de l'étoffe. On peut en dire de même de la figure représentant

l'*Equité*. Elle communique entiérement la teinte rouge de sa drapperie à un Génie, qui est près d'elle, sans en rien emprunter.

XVI. TABLEAU.

Majorité du Roi Louis *XIII.*

N°. 123.

Dégradation des couleurs & contrastes.

La Reine remet à son fils le Roi Louis XIII. le gouvernement de la France, sous l'emblême d'un Navire, dont elle lui donne le Timon. Quatre *Vertus* le font mouvoir par la force des avirons qu'elles agitent. Au-dessus des voiles, que dirigent d'autres *Divinités*, paroissent les constellations *Castor & Pollux*, symbole de l'heureux Gouvernement qu'annoncent les *Renommées*.

La dégradation des tons si nécessaire au parfait arrondissement de chaque objet, n'est pas moins essentielle à l'intelligence d'un tout-ensemble, que la dégradation de ces mêmes tons dans tous les détails. Cette double maxime est nettement exposée dans les quatres figures qui font mouvoir le Navire. La *Force*, désignée, ainsi que les trois autres

Vertus, par le ſymbole tracé ſur les boucliers, offre une principale lumiere ſenſiblement dégradée de couleurs & d'effet, depuis l'épaule de la *Déeſſe* juſqu'au bas de ſa drapperie. Cette figure rend raiſon du premier précepte. Le ſecond eſt détaillé d'une maniere lumineuſe dans les couleurs variées de la *Religion*, de la *Juſtice*, de la *Bonne-foi.* Quoique cette variété ne ſoit ménagée que par des nuances très-douces, elle eſt ſenſible parce qu'elle eſt conçue par grandes maſſes, d'une figure à l'autre. Auſſi leurs diverſes carnations, dégradées de tons & de lumieres à meſure qu'elles s'éloignent du centre du Tableau, produiſent tout l'effet que l'Artiſte intelligent avoit en vûe d'opérer.

Ce n'eſt point aſſez d'établir les dégradations, ſi on ne les fait valoir par des contraſtes avantageux. Ici les vêtemens bruns du Roi & de la Reine ſont en oppoſition avec la lumiere capitale qui frappe ſur la figure de la *Juſtice*. Les trois autres *Vertus* tirent la fraîcheur & la vivacité de leurs nuances de l'oppoſition que fait avec elles la drapperie violette dont le *Zele* eſt en partie vêtu, du ton gris

des voiles, & du contraste du rouge sourd que présente la *Divinité* associée au *Zele*.

La couleur du vaisseau forme une opposition non moins favorable à toutes les figures. Cette large masse brune s'unissant avec la couleur vigoureusement sourde des flots, soutient, ranime, colore les nuances les plus éteintes. Pour la fixer sur son plan, *Rubens* a imaginé une espéce de *Monstre marin*, qui par sa couleur grisâtre & par les reluisans aigus que son écaille reçoit de la lumiere, concourt avec le clair brillant des lames d'eau produites par l'agitation de la mer, à empêcher que le navire n'avance trop dans la composition.

XVII. TABLEAU.

La Reine s'enfuit du Château de Blois

N°. 124. Effets de nuit.

Marie de Medicis voulut que cette peinture transmît à la Posterité le souvenir de sa disgrace. Ce fut pendant la nuit & par une fenêtre qu'elle se sauva du Château de Blois, où LOUIS XIII. l'avoit obligée de se retirer. Le Duc d'Epernon l'attendoit avec des gens

gens armés, pour favoriser son évasion, & l'escorta jusqu'à Angoulême. *Rubens* a observé ici les décences d'une maniere fort ingénieuse. Ce n'est point la Reine, c'est une de ses Suivantes, qui descend par la fenêtre du Château.

Les principes, qui concernent les effets de couleur convenables aux sujets de nuit, sont plus bornés & moins connus que ceux qu'offre la Nature, quand le soleil en dévoile les variétés. La difficulté d'étudier les divers accidens que produit une lumiere artificielle, quand il s'agit du tout-ensemble d'une scene *nocturne*, est un obstacle à la bien rendre. Il est vrai qu'on a la ressource de modéler le sujet en entier avant que de le peindre. Ce moyen, que plusieurs grands Maîtres ont employé, facilite la découverte des accidens de lumiere & met l'Artiste à portée d'en rendre la vérité; mais il doit être dirigé par l'imagination, le jugement, la connoissance parfaite des principes du Coloris & de la magie des tons. Sans ces secours il ne sçauroit représenter un trait d'Histoire arrivé pendant la nuit, avec cette illusion

qui plaît d'autant plus qu'elle étonne & que ſouvent le Spectateur ne s'y attend point.

Comme la lumiere artificielle eſt ordinairement plus voiſine des objets que la lumiere du jour, les éclats doivent en être plus vifs & les ombres qu'elle produit plus tranchées & plus uniformes. Le ton général d'un Tableau ainſi éclairé doit être ſourd, ténébreux, & il doit tenir de l'obſcurité matte de la nuit. Il ne ſçauroit y avoir des tranſparens & de la couleur, là où le jour ne réfléchit que peu de rayons; mais aux éndroits où elle frappe, elle doit communiquer le ton rougeâtre qui lui eſt propre & produire des ombres dont la vivacité ſoit analogue aux différentes couleurs de tous les objets & à leur proximité avec le principe qui les éclaire.

Les parties lumineuſes auront le plus vif éclat, ainſi qu'on l'apperçoit ſur les carnations de la Reine; les détails, les travaux y ſont prononcés; mais ils ſont à peine ſenſibles dans les parties de demi-teinte, & ne ſont point du tout apperçus dans les maſſes d'obſcur.

Nous avons déja remarqué, que dans les ſujets éclairés du jour qui brille en pleine campagne, la partie des reflets éclairant en quelque ſorte les ombres, les maſſes de demi-teinte devoient être d'un plus grand volume que celles des ombres & de la lumiere reunies : par la raiſon du contraire dans la repréſentation des ſujets de nuit, les ombres ne doivent pas ſeulement être plus étendues que les lumieres & les demi-teintes compriſes enſemble, mais encore elles doivent réunir dans leur volume celui qu'occuperoient les demi-teintes, ſi elles pouvoient être ſenſiblement apperçues. De ſorte que ſi dans les ſujets éclairés du jour naturel on oppoſe ordinairement à ſix degrés de lumiere neuf degrés de demi-teinte & douze degrés d'ombre ; dans les ſujets de nuit éclairés d'une lumiere artificielle, on doit joindre aux douze degrés de l'obſcur les neuf degrés des demi-teintes, & conſéquemment oppoſer vingt-un degrés d'ombre aux ſix degrés de la lumiere. Plus on ſe rapprochera de ces proportions, plus l'effet qui en réſultera ſera vif & ſéduiſant.

Au reste, il n'importe que ces diverses proportions soient ménagées par la combinaison du clair obscur, ou par la valeur des couleurs propres & locales. Il suffit qu'elles soient dans des rapports qui n'ayent rien d'outré. L'extrême vivacité des lumieres & l'étendue considérable des ombres répandues dans les Peintures, qui retracent des événemens que l'on éclaire au flambeau, feroient paroître les clairs trop aigus & les obscurs trop tristes, si les premiers n'étoient rappellés par des Echos qui les soutiennent, & si les seconds n'étoient détachés par des lueurs qui s'échappent entre les objets. Celles-ci servent à réveiller les grouppes; les Echos contribuent à former des plans & à fixer chaque objet dans le sien. Il est important de ne pas l'oublier; ces échos & ces réveillons, qui servent aussi à donner de l'étendue à la composition & à faire paroître le Tableau plus grand que la toile, doivent être distribués diagonalement & à distances inégales.

Pour concourir avec succès à la parfaite imitation de l'obscurité, que la nuit doit produire, empruntons

la magie des étoffes les plus brunes, des tons de chair les plus colorés & les plus ſourds. Toutes les lumieres céderont en vivacité au principe qui les produit. Elles ne l'emporteront en éclat que par leur étendue & par l'oppoſition des objets qui leur ſeront aſſociés. Ce volume & ce contraſte ſeront relatifs au local & à l'importance du rôle des figures qui les recevront.

Enfin tous les corps ſeront peints d'une maniere moins arrondie ; les formes en ſeront prononcées plus quarrément ; les maſſes, plus uniformes de tons, y ſeront traitées d'un pinceau moins recherché ; les diverſes modifications, les fineſſes de la Nature, les variétés des travaux, les richeſſes de détail ſeront perdues dans la maſſe ; au lieu que dans les ſujets où la lumiere du jour dévoile les plus précieuſes beautés des objets, on doit les retracer & les rendre dans l'exactitude la plus complette.



XVIII. TABLEAU.

La Reine prend le parti de la Paix.

N°. 125.

Beau coloris associé à la pureté du Dessein.

Marie de Medicis tient conseil à Angers avec les Cardinaux *de la Valette* & *de la Rochefoucault*. Celui-ci l'exhorte à prendre le rameau d'olivier que lui présente *Mercure*, & lui suggere de faire la paix avec le Roi, qui avoit envoyé des Députés pour travailler à un accommodement. Le Cardinal *de la Valette* au contraire retient le bras de la Princesse, & donne à connoître par-là qu'il est d'avis qu'Elle soutienne ses intérêts par la voie des armes. Auprès d'Elle est la *Prudence* qui lui insinue de se tenir sur ses gardes.

L'objet, qui dans ce Tableau fixe l'attention du Connoisseur impartial, concerne également le Dessein & le Coloris. Il nous persuade que *Rubens* traçoit avec le pinceau les belles formes de la Nature, aussi correctement que les grands Dessinateurs les tracent avec le crayon. La souplesse, l'élégance, les finesses du Vrai sont rendues dans la figure du *Messager*

des Dieux avec une précision peu commune. Toutes les graces du Naturel sont formées dans la pâte de la couleur. C'est en les y plaçant, en les y fondant par une manœuvre intelligente que l'Art leur a prêté l'existence, & c'est par le moëleux arrondissement des teintes qu'il leur a donné la solidité. Une brosse large & habilement adoucie a répandu sur ce personnage l'épiderme souple & brillant qui charme l'œil par sa fraîcheur: des pinceaux plus délicats ont imprimé dans toutes les parties des touches fines & spirituelles qui forment les détails les plus précieux: une harmonie générale a couvert toutes les chairs de ces teintes séduisantes, qui concourent au succès d'une sçavante supercherie.

XIX. TABLEAU.

Conclusion de la Paix entre Marie de Medicis & le Roi LOUIS *XIII.*

N°. 126.

Grand caractere de formes, de couleur & de pinceau.

La figure de la *Fraude*, qui fait une des principales beautés de ce Tableau, confirme la juste idée qu'a donné plusieurs fois *Rubens* de l'éten-

due de ſes connoiſſances dans la partie du Deſſein. L'effet, que produit la repréſentation pittoreſque de ce *Monſtre*, n'eſt pas ſeulement dans ſes traits & dans la diſpoſition de toutes ſes parties artiſtement contraſtées, il dépend encore de la couleur caractériſtique dont ce *Vice* eſt peint. Il porte dans ſá nuance générale ce ton baſané, ces lumieres jaunâtres que donne le ſéjour enfumé du Tartare; ces demi-teintes d'un gris verdâtre qui annoncent le venin & le fiel; ces ombres ſanguines à travers deſquelles percent le feu & l'ardeur de la malice & de la rage. Des reluiſans ſemés à propos par une broſſe hardie, font pétiller tous ſes muſcles. Des touches *brutalement* lâchées, s'il eſt permis d'uſer de cette expreſſion, ſemblent ranimer tous ſes mouvemens & la vivacité de ſon déſeſpoir. Des vigueurs colorées, qui favoriſent le relief de toutes les parties de ſon corps, le détachent ſenſiblement de ſon fond. La violence de ſon attitude, le ton ardent de ſes carnations ſont en contraſte avec le noble maintien & la couleur argentine de la *Paix*.

Cette *Divinité* céleſte eſt oppoſée

au *Monſtre* infernal, non-ſeulement pour en relever le ton & le caractere, mais encore pour colorer & tenir dans leur plan tous les objets de cette ſcene héroïque. On y voit la Reine que *Mercure* conduit au Temple de la Paix. La *Bonne-Foi* l'y introduit, & tandis que la *Fraude*, la *Fureur* & la *Calomnie* font leurs efforts pour s'oppoſer aux ſages deſſeins de Marie de Medicis, la *Paix* met le feu à divers inſtrumens de guerre, pour annoncer qu'ils vont être déſormais inutiles. Le Temple de cette Divinité eſt à colonnes de marbre noir. Il eſt environné d'un ciel orageux, réveillé par les éclats de la foudre, & ſert à faire, pour ainſi dire, ſortir de la toile tous les objets qu'y préſente la magie du coloris.

XX. TABLEAU.

La Paix confirmée dans le Ciel.

Le Roi Louis XIII. & la Reine ſa mere ſe donnent mutuellement les témoignages de leur tendreſſe & de leur ſincere réunion. La *Bienveillance* eſt à côté de la Princeſſe, qui eſt ſou- N°. 127.

Emanation des lumieres nettement dévoilée.

tenue ſur des nuages, légerement agités par le ſouffle des Zephirs. Cette réconciliation ſe paſſe dans le Ciel. L'*Hydre*, qui avoit occaſionné la déſunion, eſt foudroyée par le *Courage*.

Le bel effet de ce Tableau vient de la lumiere céleſte, qui par ſa diſpoſition éclairant les objets à droite & à gauche, occaſionne de grandes maſſes de privation dans les tournans de l'ordonnance pittoreſque. Ici Marie de Medicis & le Roi LOUIS XIII. attirent particuliérement les yeux du Spectateur. La fraîcheur, le moëleux des carnations de la Princeſſe ſont en contraſte avec le ton ſolide & coloré de celles du Prince. Le ſatin blanc dont la Reine Mere eſt vêtue ne reçoit de lumiere que ſur les parties les plus ſaillantes & ſur les reluiſans des plis. Une demi-teinte générale en fait le principal ton; & ce n'eſt que par les maſſes vigoureuſes, dont la figure eſt environnée, qu'on ſent la couleur propre du vêtement. Le Roi eſt ajuſté de deux étoffes, dont l'une ſert à étendre la maſſe lumineuſe qui éclate ſur ce groupe; l'autre à y jetter du piquant.

Le *Courage*, qui la foudre en main

terrasse le *Monstre*, fait par son attitude & par sa couleur une riche opposition avec la noblesse du grouppe dominant. Cette figure, accompagnée du *Gouvernement*, est vêtue d'un rouge-brun, réveillé par des lumieres vives, mais peu étendues. Les masses larges & obscures, que présente l'étoffe, sont ranimées par des fiertés de couleur, fouillées dans les endroits inaccessibles aux reflets. Ce rouge est rappellé par un écho sur la figure de la *Bienveillance*, placée à côté de la Reine. L'Art a introduit ces contrastes pour relever l'éclat du coloris, dont est peinte la figure de la Princesse, & pour soutenir les différentes vigueurs qui sont répandues dans tout l'ouvrage. La principale est étendue aux environs de l'*Hydre*. Ce Monstre, qui par son volume occupe presque la moitié de la composition, est d'un ton convenable au fiel, au poison & à la malignité dont il est pêtri. Il présente par la vivacité de son expression & par sa tournure singuliere une opposition piquante avec tous les objets qui le contrastent. Son attitude extraordinaire a quelque chose d'intéressant. Il est traité

avec tant d'art; il eſt rendu d'un pinceau ſi hardi, ſi ragoûtant, & d'une manœuvre ſi caractériſtique, qu'on l'examine ſans répugnance & qu'on le voit même avec une ſorte de plaiſir. Tant eſt vrai ce qu'a dit Deſpreaux :

Il n'eſt point de Serpent ni de Monſtre odieux,
Qui par l'art imité ne puiſſe plaire aux yeux.
D'un pinceau *mâle* & *fier* l'artifice agréable
Du plus affreux objet fait un objet aimable (*a*).

XXI. TABLEAU.

Le Tems découvre la Vérité.

N°. 128. Harmonie, équilibre, & oppoſition des couleurs.

Cette allégorie rend raiſon de la méſintelligence qu'il y eut pendant pluſieurs années entre le Roi Louis XIII. & la Reine Marie de Medicis ſa mere. Par-là *Rubens* a voulu déſigner que leur déſunion étoit l'effet des avis qui leur avoient été donnés. Le *Tems* leur en dévoile la fauſſeté, en leur montrant qu'ils avoient été ſurpris l'un & l'autre par la maligne politique de quelques Courtiſans. Dès-que la *Vérité* eſt enlevée du profond abîme, où la *Calomnie* la tenoit

(*a*) *Art Poët. III. Chant, vers 1.*

enchaînée, le Roi & la Reine Mere ſe donnent à la face du Ciel les témoignages de la ſincérité de leur réconciliation.

Ce Tableau renferme un principe bien important de la ſcience du Coloris. Dans le contraſte des carnations & de tous les autres objets imités d'après Nature, il faut avoir toujours en vûe cet équilibre harmonieux de tons, qui rend les oppoſitions douces & agréables ſans fadeur, piquantes & fieres ſans dureté. Il faut que tous les paſſages, toutes les nuances, tous les contraſtes ſoient judicieuſement combinés & préſentés ſous des rapports harmoniques; que les couleurs marchent dans une ingénieuſe progreſſion; ſe faſſent mutuellement valoir, prêtent aux objets l'éclat, le ſaillant du Vrai, ſe rangent tour-à-tour à la place qu'exigent la ſubordination des parties & l'intérêt du tout-enſemble: qu'elles concourent à cette belle unité d'accidens qui fait jouir les yeux connoiſſeurs de tout ce que le Beau-viſuel a de charmant & d'admirable. Telles dans un chœur de muſique la ſçavante combinaiſon des chants, des mo-

des, des accords; les oppoſitions du ton grave & du ton aigu, des réticences & des *creſchendo*, qui ſe font réciproquement valoir, préſentent aux oreilles bien organiſées ce que le Beau-auditif a de plus pathétique & de plus gracieux.

La ſuavité des tons dont la figure de la *Vérité* eſt peinte, la fineſſe de tous leurs paſſages, la douceur des demi-teintes & des ombres même dont ils ſont accompagnés, relevent la couleur locale de la figure du *Tems*. Tour-à-tour l'ardeur du coloris, la ſolidité des demi-teintes, la vigueur des bruns qui ſervent à l'arrondiſſement du corps au *Vieillard* rendent éblouiſſante la fraîcheur de l'aimable *Vérité*, qui eſt toujours dans le printems de l'âge. Malgré que ces contraſtes ſoient très-ſenſibles, les tons de l'une & de l'autre figure ne laiſſent appercevoir aucune diſſonnance qui choque.

Ce n'eſt pas que les diſſonnances ne ſoient quelquefois néceſſaires en peinture comme en muſique, (nous l'avons déja remarqué) ſoit pour exprimer quelque trait de caractere, ſoit pour diſtinguer certains objets

eſſentiels, ſoit pour jetter du piquant dans l'ouvrage ; mais elles doivent être préparées & ſauvées avec adreſſe. Ainſi le Peintre, qui veut fixer l'admiration du Spectateur ſur quelque trait remarquable, ou attirer les regards ſur quelque perſonnage important, peut l'ajuſter avec des drapperies de couleurs diſſonnantes ; mais il doit l'environner de nuances agréables. Veut-il uſer d'un autre ſtratagême ? Qu'il aſſaiſonne par l'aſſortiment du linge le plus clair le ton d'une chair colorée. Qu'il reléve par l'aſſociation d'une étoffe brune l'éclat d'une carnation fraîche & lumineuſe, ou qu'il détache ſur un fond tout brillant des rayons du ſoleil les objets recouverts de l'ombre la plus frappante. L'harmonie gagne infiniment à ces licences ; il ne s'agit que d'en faire uſage à propos ; de les placer judicieuſement ; de les balancer de maniere que la douceur & l'équilibre des tons ne ſoient, pour ainſi dire, altérés que pour emprunter de cette altération plus de valeur & plus d'éclat. Tel un ſombre nuage s'élevant ſur un bel horiſon en rend la vivacité plus piquante.

PORTRAITS

De Marie de Medicis, de François Grand Duc de Toſcane, & de Jeanne d'Autriche.

N°. 129.

Moyens différens de détacher les objets de deſſus leur fond.

La Reine Marie de Medicis peinte en *Minerve* eſt revêtue & environnée des attributs convenables à la Déeſſe des Arts. *Rubens* a réuni dans ce Portrait hiſtorié la plûpart des grands principes qu'il a répandus dans ſes autres Tableaux. Beauté de compoſition, nobleſſe d'ajuſtemens, élégance d'attitude. On y dévoile les maximes lumineuſes du Coloris; fraîcheur dans les chairs, paſſages doux, oppoſitions piquantes, vérité de couleurs locales, contraſte des fonds gris; vivacité de tons, facilité de pinceau, fierté de touches, harmonie du tout-enſemble. Ce que l'Art a de plus précieux, de plus ſéducteur, tous les traits qui concourent à la décoration d'une machine pittoreſque ſe trouvent adroitement aſſortis dans l'ordonnance & les détails de ce Tableau.

A gauche de la Reine eſt le Portrait en pied du Grand Duc de Toſ-

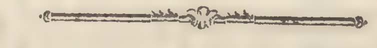
cane, ſon pere, François de Medicis. Ce Seigneur eſt décoré du Collier de ſon Ordre, celui de S. Eſtienne, & vêtu de l'habit de Cour. Du côté opposé eſt le Portrait de la Grande Ducheſſe, Anne d'Autriche ſon Epouſe & mere de la Reine Marie de Medicis. Ces deux morceaux ſont ſimples, mais élégans, relevés par les ornemens de la Nature & embellis des richeſſes de l'Art.

Les trois Tableaux préſentent trois effets différens. La figure de *Minerve* contraſte ſur un Ciel doux par ſes vêtemens colorés, auſſi-bien que par ſes carnations fraîches & tranſparentes. Elle eſt grouppée avec un tas d'armures, dont les reluiſans forment des échos aux lumieres qu'elle reçoit, & à celles dont ſont éclairés les *Génies* qui la couronnent.

Le Portrait de François de Medicis vêtu de noir & grouppé avec un rideau rouge, prend un parti entiérement brun & très-vigoureux ſur un fond ſuave, réveillé par quelques lueurs d'un jour foible. Les parties de la figure, oppoſées aux endroits du fond les plus ſourds, ſont encore

plus obſcures que le fond même, ſi l'on excepte la tête & les mains.

Jeanne d'Autriche, dont l'attitude eſt pareille à celle du Grand Duc de Toſcane ſon Epoux, ſe détache par la couleur locale des chairs & des ajuſtemens, ſur un champ ſombre & tout uni, qu'aucune clarté ne réveille.



ARTICLE VI.

PRÉCIS DES PRINCIPALES MAXIMES QUI CONCERNENT LES PLAFONDS, RÉUNIES DANS UN PROJET D'APOTHEOSE EN L'HONNEUR DE RUBENS.

LES préceptes qui concernent les Plafonds, ſont trop importans à l'Art de peindre & trop utiles à ſes Cultivateurs, pour ne pas les réunir aux maximes qui ſont expoſées dans ce Traité. Rempliſſons cette idée, en choiſiſſant un ſujet qui réponde tout à la fois au déſir que nous avons de

recueillir ici les principes capitaux de la Peinture, & d'acquiter la reconnoiſſance que nous devons à *Rubens* pour nous avoir communiqué les plus intéreſſans, d'une maniere également variée, lumineuſe & inſtructive.

C'eſt dans la coupole d'une vaſte Galerie que ſera placée la ſcene de cette Apotheoſe. Comme l'effet le plus ingénieux & le plus vrai d'un Plafond conſiſte à percer la voute, imaginons un nouvel Olympe. Là préſideront les Dieux des Arts, les Muſes de l'Hiſtoire & de l'Harmonie. Toutes les qualités perſonnifiées, qui ſervent à la célébrité des grands Peintres, ſeront ſubſtituées aux Divinités ordinaires du *Ciel* poëtique des Anciens. Les Buſtes des plus célébres Artiſtes de la Grece & de Rome formeront les ſignes d'un nouveau Zodiaque. Enfin des Grouppes allégoriques enrichiront les quatre côtés du Dôme, ſéparés par quatre Statues en Stuch. N°. 130. Plan de l'Apotheoſe.

Dans la partie méridionale, la corniche, au-deſſus de laquelle regne une baluſtrade feinte, eſt maſquée par pluſieurs nuages. Sur ce Trône N°. 131. Détails de l'ordonnance pittoreſque.

brillant, *Rubens* paroît entre les bras de la *Peinture*, qui le couronne de fleurs. Il eſt accompagné de la *Nobleſſe* & du *Genie des Négociations*, pour déſigner ſes différentes Dignités, & l'honorable Ambaſſade dont il fut chargé par Philippe IV, Roi d'Eſpagne. Les deux Villes, *Cologne*, où Rubens eſt né, & *Anvers* où il eſt mort, caractériſées par l'écuſſon de leurs armoiries, ſoutiennent d'une part ce principal groupe. *Anvers* déplore la perte qu'elle a faite du grand Artiſte; *Cologne* excite l'admiration des Spectateurs, en leur montrant le *ſymbole* de l'immortalité, dont il va jouir par l'honneur de l'Apothéoſe. D'autre part ce groupe eſt enrichi de *Genies*, qui portent les attributs des Arts relatifs à la Peinture. Le *Coloris*, précédé des *Graces*, aſſis ſur un Arc-en-ciel, & tenant un priſme en main leur ſert d'équilibre pittoreſque.

Dans la partie oppoſée, celle du Nord, ſont repréſentés les *Effets* & l'*Intelligence*. Cette figure domine tout le groupe. Par l'artifice d'un grand voile, qu'elle déploye, elle couvre d'une large demi-teinte preſ-

que tous les objets qui le composent. La *science du clair obscur* est associée avec l'*Intelligence*; elle est à moitié éclairée & à moitié ombrée par le voile. Le *Genie des Effets* s'y trouve enveloppé. Les *Effets* sont caractérisés par des Enfans, dont les uns avec des flambeaux; d'autres par l'ouverture des nuées qu'ils séparent, & d'où s'échapent des rayons de lumiere, se portent mutuellement les uns les autres des accidens de jours & d'ombres très-singuliers.

A droite, côté de l'Orient, paroît la *Muse* de l'*Histoire* écrivant les fastes de la vie de *Rubens*. La *Vérité* lui fournit des rouleaux, où sont tracées les anecdotes les plus glorieuses. Un petit *Genie* à qui cette Déesse a confié son miroir, présente l'ancrier à *Clio* & lui montre la *Renommée*, qui déroule à ses yeux quelques desseins coloriés de la Galerie du Luxembourg. Les trompettes de cette Divinité sont entonnées par deux *Genies* d'âge viril, qui en portent les sons jusqu'aux extrémités de l'Univers. Il est désigné par la portion d'un *Globe* immense, qui sert à lier ce troisieme groupe principal avec celui

qui eſt peint dans la partie du Midi.

Du côté de l'Occident, on voit l'*Allégorie* appuyée ſur le ſein de la *Poéſie*: ces Déeſſes partagent la gloire dont jouit le célebre Artiſte, qu'Elles ont l'une & l'autre enrichi de leurs tréſors myſtérieux. Au tour d'elles ſont pluſieurs Divinités fabuleuſes: *Syrenes*, *Tritons*, *Nymphes*, &c. qui par leur allegreſſe & leurs chants témoignent leur ſatisfaction, à la vue du triomphe de celui qui les a glorieuſement ſolemniſées par ſon pinceau. La lueur qui part du centre de lumiere, où réſide *Appollon*, vient s'unir avec ce quatrieme grouppe par un rayon éclatant ſemé d'étoiles, & traverſé par un léger zodiaque. Non loin paroît l'*Enthouſiaſme*; *Minerve* lui confie le ſoin de rapporter à la *Poéſie* & à l'*Allégorie* le compas & le flambeau qui ont dirigé l'*Apelle* Flamand, & lui ont fait répandre la clarté & la juſteſſe dans toutes ſes compoſitions ſymboliques.

Pour arriver, par un enchaînement de grouppes, à celui que forment les Dieux des Arts, placé au centre de la gloire, on diſtribuera, ſur divers ſites pluſieurs grouppes

ſubordonnés aux quatre principaux. Ici l'*Architecture* & la *Sculpture* travaillent à célébrer le Héros ; l'une lui érige une *Pyramide*, l'autre en ébauche le buſte ; la gravure en multiplie les productions. Le *Tems* ordonne aux *Genies* des Arts armés de baguettes, de maillets & de regles, de chaſſer au loin l'*Ignorance*, la *Satyre* & l'*Envie.* Ces Monſtres font de vains efforts pour obſcurcir par les noires vapeurs de leur ſouffle & de leurs torches éteintes, l'éclat dont brille l'Artiſte fameux. Là paroiſſent l'*Etude*, le *Sçavoir*, la *Docilité* & la noble *Ambition* ; plus loin l'*Harmonie*, le *Goût*, l'*Imagination*, la *Nature*. Ces trois grouppes ſubordonnés ſont traités d'un ton vague, & font un contraſte heureux avec les quatre principaux, dont ils relevent l'éclat & la vigueur. Ils ſont diſtribués dans une évolution irréguliérement circulaire, & ſont traverſés par la figure du *Genie*. Celui-ci partant du centre de la coupole, dont il paroît entiérement détaché par la ſolidité de ſon coloris, s'élance vers *Rubens* pour lui offrir la couronne de

l'Immortalité qu'*Apollon* & *Minerve* lui ont décernée.

N°. 132. Caractere de dessein convenable aux Plafonds.

Le caractere de Dessein, qui convient aux ouvrages de cette espece, doit être relatif au local de la scene & aux divers genres des figures. La distance, d'où elles sont regardées, les voussures sur lesquelles on les trace exigent des ménagemens particuliers, qui concernent également la régularité des contours & la justesse des proportions.

Une figure s'éleve-t-elle sur la voussure du plafond ? la partie inférieure, se raccourcissant aux yeux du Spectateur par la ligne courbe sur laquelle les contours sont tracés, doit être un peu exagérée dans sa longueur ; au lieu que la partie supérieure qui s'allonge physiquement aux regards doit être réduite à une forme un peu plus raccourcie. Cette altération, à laquelle les objets sont soumis par la nature du local, doit être d'autant plus sensible qu'ils s'élevent davantage vers le centre de la voûte ; c'est un moyen assuré de leur conserver leur véritable proportion.

Dessiner les figures d'après nature de

de la diſtance & du point de vue, d'où l'ouvrage doit être regardé, c'eſt la ſeule précaution qui peut garantir du riſque de ſe tromper dans les proportions de l'enſemble qu'elles préſenteront, lorſqu'elles ſeront en place. Un carton exactement tracé ſur un plan horiſontal pourroit ne produire qu'une Figure très-incorrecte, lorſqu'il ſera appliqué ſur une ſuperficie concave.

Les perſonnages retracés dans une coupole étant vus de bas en haut, leurs contours doivent prendre une marche circulaire, en s'élevant au-deſſus de l'œil pour former leur raccourci. On facilite cette illuſion en affectant de faire paroître le deſſous des têtes, des pieds, & de toutes les parties. Ce feroit agir contre l'ordre du naturel que de faire voir le deſſus des objets, qui ne ſont apperçus que d'un point de vue très bas.

Cette affectation doit être néanmoins menagée ; les Divinités agréables, telles que la *Peinture*, l'*Harmonie*, le *Goût*, &c. les *Genies* d'âge viril, le *Héros* du ſujet, ſeront retracés ſous des contours ſimples, coulans & moins circulaires ; ils conſer-

veront dans un raccourciſſement modéré toute leur nobleſſe & leurs graces. On doit les placer ſur des ſites avantageux, & les y diſpoſer de façon qu'ils produiſent leur effet, ſans qu'on ait beſoin d'employer pour cela beaucoup de ſtratagême. C'eſt ſur les figures des Monſtres, tels que l'*Ignorance*, la *Satyre*, l'*Envie*, que l'on développera tous les caprices de l'Art, ſans craindre d'exagérer dans ces Êtres infernaux une bizarrerie convenable à leur caractere.

Les drapperies, les *Fabriques*, les *Ruines*, les arbres, enfin tous les corps inanimés ſuſceptibles de formes arbitraires, ſeront préſentés ſous des aſpects non moins capricieux. On peut les ſoumettre à des raccourcis ſinguliers : leur oppoſition contribuera infiniment à donner aux Figures animées l'élégance & la ſoupleſſe qui leur ſont propres.

Ces principes de deſſein, relatifs aux plafonds, ſont aiſément applicables à la compoſition dont nous venons d'expoſer l'ordonnance. Les figures allégoriques, les grouppes pittoreſques, les idées poëtiques, l'enthouſiaſme & le ſublime qui ſont

dans l'Apothéoſe de *Rubens*, peuvent recevoir tous les caracteres convenables au Deſſein. On peut y répandre, y aſſocier avec ſuccès les vérités de la Nature & les beautés de l'Antique; les figures de la premiere jeuneſſe, celle du genre gracieux & du genre noble y ſeront en contraſte avec les figures d'un âge plus avancé, avec des figures d'action, & avec d'autres figures préſentées dans des ſituations violentes. De la combinaiſon de ces divers objets, aſſortis & oppoſés avec intelligence & avec goût, naîtront indubitablement mille beautés intéreſſantes. Mais toutes ces beautés ne ſuffiſent pas à la perfection d'un ouvrage. Il faut leur aſſocier les accidens de lumiere & les charmes du coloris.

Que tous les membres de cette compoſition ſoient donc arrangés de maniere qu'ils reçoivent de grandes maſſes de clair-obſcur : que de larges demi-teintes & de grandes parties d'ombre ſoutiennent l'effet général.

N°. 133.
Principe des lumieres.

Eſt-on dans l'incertitude du choix par rapport à l'endroit où doit être établie la principale lumiere? Il ſuf-

fit de consulter la Nature ; elle dit sensiblement qu'il n'est rien de plus éclatant que le Ciel. Il est le centre de la lumiere ; il doit être conséquemment l'endroit le plus éclairé, le plus brillant, puisqu'on a pour objet de percer la voute, & de faire voir dans un Ciel ouvert les *Divinités*, qui embellissent la fête.

Ce n'est pas que ce champ lumineux ne doive offrir des parties dégradées, privées même du grand jour, & ne puisse être interrompu à propos par des nuages, qui empêchent la clarté de se repandre également partout. Les diverses modifications de nuances sont si nécessaires, que c'est par leur seul moyen qu'on fait sentir le vif éclat de la lumiere. Mais il faut que ces teintes subordonnées soient extrêmement suaves, douces, aëriennes, & qu'elles ne servent qu'à soutenir, à relever le ton des objets qu'éclaire le Soleil. Avec cette ressource on réussit à seconder l'intention de la Nature, qui ne présente jamais un grand jour sans que les corps qui sont à portée d'en être frappés ne participent à sa lueur.

Le Ciel d'un plafond, dont on sa-

crifieroit l'éclat pour relever celui des Figures, préfenteroit une contre-vérité : des effets vifs & brillans pourroient-ils dériver d'une fource obfcure ? De même rien n'eft plus faux que les effets produits par des figures totalement privées de lumiere, quand on les voit expofées à la clarté du Soleil. Si l'intérêt de l'ouvrage exige des accidens finguliers, l'induftrie doit introduire des corps qui les occafionnent, ou recourir aux reffources des tons propres & des couleurs locales.

Un Ciel moins clair n'eft fupportable que dans un plafond qui retraceroit l'*Aurore*, commençant à diffiper les ombres de la nuit avant que d'enlever *Céphale ;* ou les *Aquilons* répandant au fein des airs les tempêtes & les orages, &c. Si l'on excepte ces fortes de fujets d'un ufage peu commun, les *Ciels* les plus brillans font toujours les plus convenables & font le meilleur effet.

N°. 134.

Syftême fur la valeur des tons & des lumieres.

Au moyen d'un fond lumineux, tous les objets qui y font oppofés empruntent de la folidité & de la vigueur ; toutes les maffes y prennent la confiftance convenable & les cou-

leurs, le plus bel éclat, la plus grande vivacité. Fixons à peu près les différentes valeurs de cet éclat & de cette vivacité, en établissant qu'il faut que la premiere nuance de la demi-teinte soit moins vive & moins belle en lumiere & en couleur que celle du premier clair, au moins de trois tons; que la premiere nuance du brun le soit moins que celle de la demi-teinte, environ de cinq degrés. Ainsi il y aura la différence d'un tiers entre le premier clair de la lumiere principale, & celui de la demi-teinte; celle d'un cinquieme entre le premier clair de la demi-teinte & celui du brun; & celle d'un huitieme entre la premiere nuance du brun & celle du premier clair. De ces proportions résultent les trois tons qui forment en peinture une espece d'accord parfait, le plus agréable & le plus harmonieux pour les yeux, comme la *tierce*, la *quinte* & l'*octave* le sont pour les oreilles.

Ce calcul conduit à ne point pratiquer dans des masses opposées, des couleurs qui percent & à donner à chaque nuance la solidité qu'elle doit avoir; car quoique les effets, que

produiſent les corps aëriens, ſoient légers & vagues, les objets ne doivent jamais être diaphanes ni tranſparens.

Comme la Peinture eſt une ſorte de magie, & qu'il n'y eſt pas toujours queſtion de ce que les choſes ſont, mais de ce qu'elles paroiſſent être, on peut, quand l'effet l'exige, introduire dans les maſſes différentes des tons, qui ſoient réellement les mêmes, pourvu qu'on en déguiſe la valeur par l'artifice des oppoſitions; qu'on les fixe dans la maſſe à laquelle ils appartiennent; & qu'on les empêche d'avoir aucun rapport avec celle, dont ils ne font point partie.

C'eſt par le divers jeu des contraſtes que les grouppes avancés peuvent & doivent même recevoir des couleurs, des lumieres auſſi belles, auſſi brillantes que celles de l'Empirée. Elles paroîtront alors plus piquantes, plus vives par l'oppoſition des ombres larges & des clairs peu étendus qu'on leur aſſociera, & ſur-tout par la beauté des reflets dont les *Ciels* qui leur ſervent de fond ne ſont point ſuſceptibles. Reſſource heureuſe pour employer les mêmes lumieres,

les mêmes couleurs, & pour les mettre en contraste, sans qu'elles percent entre elles!

N°. 135.

Art de faire plafonner les objets, & manœuvre propre aux Plafonds.

Envain réussiroit-on à donner aux Figures de la coupole les teintes & la consistence convenables, si l'on négligeoit les moyens de les faire *plafonner*. Cet art consiste à représenter debout & sur des lignes perpendiculaires des personnages, qui sont physiquement couchés sur un plan horisontal, ou quelque fois sur une courbe irréguliere. On trompe l'œil du Spectateur en lui présentant un azur doux & lumineux, qui se dégradant par des tons dorés à mesure qu'il s'approche du sein de la lumiere, & par des nuances vagues & nébuleuses à mesure qu'il s'en éloigne, imite par ce beau stratagême la rondeur de ce qu'on appelle communément la *Calotte des cieux*. En opposant à ce fond suave, des nuages, qui, des bords de la corniche, s'élevent par une évolution spirale jusqu'au centre de la voute, tous les objets qui seront placés sur ces nuées paroîtront s'élever comme elles, & *plafonneront* tout naturellement, pourvu qu'on en retrace les formes justes

d'après le Modéle, & que le jugement ſuggere à l'Artiſte les dégradations des tons de couleur, qu'exigent les divers ſites des Figures.

L'artifice de la manœuvre, réuni à la juſteſſe des contours, des teintes & des lumieres, portera à l'illuſion tous les objets de la coupole.

Que les couleurs y ſoient, pour ainſi dire, plaquées les unes à côté des autres ſans être fadement adoucies dans leurs extrémités; mais quelles ſoient, & placées du ſens de toutes les parties, & du ton convenable à tous les corps. C'eſt par des maſſes plattes qu'on peut les arrondir; c'eſt par l'étendue de ces maſſes, & non par des noirs, qu'on leur donne de la vigueur. La diſtance lie, adoucit, fond les teintes; la difficulté conſiſte à ſentir, à évaluer le juſte rapport qu'il doit y avoir entre la vivacité du ton, la fermeté de la touche, & l'éloignement d'où l'ouvrage doit être vu. La dureté & la fadeur ſont des extrémités également inſoutenables dans une machine pittoreſque, faite pour le plaiſir des yeux.

Si les Figures doivent être traitées d'un pinceau plat & heurté, à plus

forte raiſon les objets inanimés doivent être peints d'une maniere large & ſçavamment négligée. On doit traiter ainſi les nuées. Dans les différentes évolutions qu'elles font en ſe développant, en ſe repliant les unes ſur les autres, elles ſe communiqueront leurs nuances diverſes ; elles emprunteront dans leurs tournans le ton du ciel, ou des autres objets auxquels elles ſont oppoſées. Qu'elles s'entrechaſſent réciproquement dans leur marche ſpirale : les colorées chaſſent les griſâtres & les tiennent à leur place ; les griſâtres font fuir & fixent ſur leurs plans les plus colorées. Les unes & les autres doivent être préſentées par grandes parties. Elles ſeront plus ou moins légeres ſuivant le rôle qu'elles joueront dans la coupole. Ici des nuages épais ſont peints d'un ſtyle nourri, pâteux, & forment une maſſe ſolide, pour ſoutenir les Divinités & le Héros auxquels ils ſervent de Trône ou de Théatre : plus loin, c'eſt par une forme indéciſe qu'ils ſont détachés légerement de leur fond : en d'autres endroits une broſſe conduite preſque au haſard les éparpille, en déchire les ex-

trémités, & les confond dans la maſſe qui les abſorbe.

Plus les corps inanimés, que l'on oppoſe aux figures & aux nuées, ſont ſolides & groſſiers, plus la manœuvre en ſera bruſque; plus les nuances & les tons en doivent être fiers, & les oppoſitions tranchantes. C'eſt ſous une broſſe écraſée qu'on y placera une couleur épaiſſe; les gris & les roux y ſeront en contraſte, ſans preſque qu'aucune teinte intermédiaire les uniſſe; le ton & le *Faire* tenant ainſi d'une ſorte d'exagération rendront compte de la ruſticité & du caractere de l'objet.

Telle eſt la manœuvre dont on pourroit traiter les figures feintes de Stuc, qui ſont aux quatre faces du plafond. Ces ſtatues allégoriques repréſentent le *Deſſein*, l'*Anatomie*, la *Perſpective* & la *Mythologie.* Elles ſont accompagnées de leurs Génies, de leurs attributs, & ſont grouppées avec la baluſtrade; eſpece d'Attique qui dans ſon effet général ſe détache en clair ſur des fonds bruns & vigoureux. Cette portion griſâtre de l'ouvrage contribue infiniment à augmenter l'éclat de toutes les parties

colorées. Disons mieux : tous les objets qui entrent dans la composition de cette machine pittoresque se font valoir mutuellement. Les Statues traitées d'un ton mâle & d'un pinceau heurté relevent la douceur, la noblesse, le moëleux des Divinités animées & de tout ce qui leur appartient. Ces figures à leur tour rendent le ciel & les nuées dont il est enrichi, d'une suavité délicieuse ; enfin les nuées elles-mêmes prêtent à toutes les Figures le relief & les graces qui les égalent à la Nature. Cet ingénieux assemblage d'objets variés par leurs nuances forme aux yeux du Spectateur un ramage de tons, qui équivaut à l'harmonie la plus touchante, & qui le ravit par les graces du Beau-visuel.

Ce n'est pas tout : il en naît cette illusion séduisante, qui, par le stratageme du clair-obscur & du coloris, perce à l'œil & fait traverser à la lumiere un solide inaccessible à toutes les clartés du soleil. Ainsi le Spectateur, agréablement trompé, croit porter ses regards jusqu'au sein de la voute immense des airs ; tandis qu'il ne les promene réellement que sur une

une ſuperficie platte, élevée tout au plus de vingt toiſes. Magie admirable qui prête à d'ingénieux menſonges les charmes de la vérité !

Que l'Artiſte, dont le pinceau exécutera avec ſuccès ce projet d'Apotheoſe, ne ſe prévale pas entiérement de l'honneur qui lui en reviendra : qu'il en partage la gloire avec l'*Apele* Flamand. C'eſt lui qui, après l'avoir enchanté par les attraits du Coloris, lui en a dévoilé les principes, l'œconomie & l'artifice.

Fin du Tome premier.

De l'Imprimerie de P, A, LE PRIEUR. 1765.



Traité de peinture suivi d'un

21 **Bardon,** Dandré. Traité de Peinture, suivi d'un Essai sur la Sculpture. 2 vols. 325, 253 pp. essais on painting, color, design, sculpture, biographical and critical dictionary of painters, engravers and sculptors of the French school, dead before 1765. 12mo. Cont. calf. Paris (Desaint) 1765. ORIGINAL EDITION. Cicognara 77. $60.00

Cicognara 77. Biogr. Univers. 10, pp. ... blé dans l'introduction tous les principes de l'art. ». *Da p. 113 a p. 227 del 2º vol.* il Catalogue des plus fameux peintres, sculpteurs & graveurs de l'Ecole Française, morts jusqu'en 1765.
L. 28.000.— $ 45.60

